Secolul 20

259-261
7-8-9
1982

Secolul 20

@Asociatia Ziaristilor Independenti din Romania

PREZENTAREA ARTISTICĂ
GETA BRĂTESCU
REDACTOR RESPONSABIL DE NUMĂR
ŞTEFAN AUG. DOINAŞ

COPERTA
GETA BRĂTESCU

« Același spirit,
căruia mai tîrziu
îi place să fie Euphorion,
apare acum sub trăsăturile
băiatului căruțaș. »

ECKERMANN,
30 decembrie 1829

Secolul 20

REVISTĂ DE SINTEZĂ
editată de Uniunea Scriitorilor
din Republica Socialistă România

LITERATURĂ UNIVERSALĂ — ARTE — DIALOGUL CULTURILOR

Colegiul redacţional:
DAN HĂULICĂ redactor-şef, ION HOBANA, VASILE NICOLESCU, ŞTEFAN AUG. DOINAŞ, ALEXANDRU BACIU, GEO ŞERBAN, ANDREI BREZIANU

259-260-261
7-8-9 ● 1982

SUMAR

GOETHE
sau
GENIUL CA OM OBIŞNUIT
150 de ani de la moarte

ŞTEFAN AUG. DOINAŞ: **A-l sărbători pe Goethe ● 7**

ANTOLOGIE LIRICĂ
POEZII

Către Luna, Regele din Thule, Cîntecul de noapte al drumeţului, Altul asemenea, Pentru Charlotte von Stein, Craiul ielelor, Mignon, Sufletul lumii, Fericită nostalgie, Fără margini, Gingo Biloba, Prooemion, Desigur, Unul şi Totul, Testament, în româneşte de Ştefan Aug. Doinaş. *Roza din cîmpie, Bun-venit şi despărţire, Elegii romane (I, III), Stropii de nectar, Diletant şi artist, Cîntecul spiritelor peste ape, Limitele umanului, Divinul, Mirele, Metamorfoza plantelor, Străvechi cuvinte. Orfice*, în româneşte de Ştefan Aug. Doinaş şi Horia Stanca

POLARITATEA PERSONALITĂŢII — VIAŢĂ ŞI CREAŢIE

BENEDETTO CROCE: *Existenţa morală şi intelectuală*, în româneşte de Mihai Banciu ● 17
PAUL VALÉRY: *Discurs în onoarea lui Goethe*, fragment, în româneşte de Alina Ledeanu ● 22

@Asociaţia Ziariştilor Independenţi din România

EDUARD SPRANGER: *Viziunea goetheană a lumii*, fragment, în românește de Cristina Petrescu ● 27
THOMAS MANN: *Libertate și Noblețe*, în românește de Ștefan Aug. Doinaș ● 33
ERNST ROBERT CURTIUS: *Goethe sau clasicul german*, fragment, în românește de Ștefan Aug. Doinaș ● 37
JOSÉ ORTEGA Y GASSET: *Goethe fără Weimar*, în românește, cu o prezentare de Andrei Ionescu ● 42
HENRI FOCILLON: *Goethe și arta romantică*, în românește de Alina Ledeanu ● 47
CHARLES DU BOS: *Privire asupra lui Goethe: Trecerea spre obiectiv*, fragment, în românește de Alexandru Baciu ● 51
KAREL ČAPEK: *Goethe și Europa Centrală* ● 58

PERSPECTIVE ROMÂNEȘTI ASUPRA LUI GOETHE

LUCIAN BLAGA: *Metoda lui Goethe*, fragment ● 59
TUDOR VIANU: *Goethe și timpul nostru*, fragment ● 64
GEORGE OPRESCU: *Goethe și geniul popular* ● 70
CONSTANTIN NOICA: *Goethe și filozofia*, fragment ● 75
N. STEINHARDT: *« Numesc clasic ceea ce e sănătos »* ● 81
ALEXANDRU PALEOLOGU: *Alchimia existenței* ● 84
GHEORGHE GRIGURCU: *Goethe între Daimon și Ananké* ● 90
ANDREI PLEȘU: *Însemnări despre Goethe pe marginea scrierilor de tinerețe* ● 94
GEO ȘERBAN: *Desăvîrșirea prin Goethe* ● 99

ULTIMUL « OM UNIVERSAL »?

GOETHE ȘI ARTELE PLASTICE

J. W. GOETHE: *Despre arhitectura germană*, în românește de Daniela Ștefănescu-Ciobanu ● 109
J. W. GOETHE: *Călătorie în Italia*, două fragmente, în românește de Ioana Crăciun și Ondine Cristina Dăscălița ● 114
AMELIA PAVEL: *Goethe și peisajul;* cu reproduceri după acuarele de Goethe

DESPRE POEZIA POPOARELOR

J. W. GOETHE: *Cîntece sîrbești*, în românește de Gheorghe Pascu ● 125
GRETE TARTLER: *Motive persane și arabe în « Divanul occidental-oriental »* ● 129

GOETHE ȘI HERMENEUTICA

SORIN CHIȚANU: *Goethe și problemele interpretării literaturii* ● 137

IPOTEZE ȘI OPȚIUNI ÎN ȘTIINȚELE NATURII

J. W. GOETHE: *Metamorfoza plantelor*, fragment, în românește de Daniela Ștefănescu-Ciobanu ● 143
H. M. KOELBING: *Goethe cercetător al naturii* ● 149
ALBRECHT SCHÖNE: *Goethe și nenorocirea fizicii*, în românește de Horia Stanca ● 155
J. W. GOETHE: *Cu privire la teoria culorilor*, fragment, în românește de Daniela Ștefănescu-Ciobanu

GOETHE ȘI MUZICA

ANNELIESE SCHNEIDER: *Estetica liedului*, în românește de Horia Stanca ● 161

GOETHE ȘI CONTEMPORANII SĂI

J. W. GOETHE: *Corespondență*, în românește de Andrei Pleșu, Ondine Cristina Dăscălița și Ioana Crăciun ● 166
J. P. ECKERMANN: *Jurnal*, fragmente ● 175

« FAUST » CAPODOPERA NECESARĂ

SALVADOR de MADARIAGA: *Faust și europenii spiritului*, fragmente, în românește de Alina Ledeanu ● 180
ȘTEFAN AUG. DOINAȘ: *« Faust » ca « discurs mixt »* ● 182

« FAUST » ȘI ARTA DE A TRADUCE

LUCIAN BLAGA: *« Faust » și problemele traducerii* ● 187
SEVILLA RĂDUCANU: *Transpunerile românești ale operei « Faust » în perspectiva concepției goetheene despre arta traducerii* ● 193
OV. S. CROHMĂLNICEANU: *« Faust » în traducerea lui Ștefan Aug. Doinaș* ● 203

FERTILITATEA MITULUI FAUSTIC

WILHELM-GEORG BERGER: *Drama simfonică « Faust » și firmamentul muzical al gîndirii lui Goethe* ● 213
GETA BRĂTESCU: *Am desenat pentru « Faust »;* cu 12 reproduceri în culori ● 224

UN ANTI-FAUST

TANKRED DORST: *Merlin* sau *Țara pustie*, piesă, fragmente, în românește cu o prezentare de Alexandru Al. Șahighian ● 225
TANKRED DORST: Un interviu, în exclusivitate pentru « Secolul 20 », acordat lui Alexandru Al. Șahighian ● 245

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

GOETHE CA PERSONAJ LITERAR

HERMAN HESSE: *Lupul de stepă*, roman, fragment, în româneşte de Alexandru Al. Şahighian ● 251

HERMANN HESSE: *Tratat despre lupul de stepă* ● 267

GEORGE GUŢU: *Goethe văzut de Hermann Hesse* ● 271

THOMAS BERNHARD: *Goethe moare*, nuvelă, în româneşte de Horia Stanca ● 275

«FLAUTUL FERMECAT»

sau

CONSTELAŢIA GOETHE — MOZART

J. W. GOETHE: *Flautul fermecat*, în româneşte de Ştefan Aug. Doinaş şi Horia Stanca ● 283

EMIL STAIGER: *Goethe şi Mozart*, în româneşte de Christiane Wagner-Cosmatu ● 303

OSKAR SEIDLIN: *«Flautul fermecat» al lui Goethe*, fragmente, în româneşte de Horia Stanca ● 311

HANS-GEORG GADAMER: *Omul în curs de formare*, fragmente, în româneşte de Horia Stanca ● 315

JEAN STAROBINSKI: *Lumini şi putere în «Flautul fermecat»*, fragmente, în româneşte de Ion Pop ● 324

ERWIN JAECKLE: *Simboluri în «Flautul fermecat»*, în româneşte de Ondine Cristina Dăscăliţa ● 332

MIHAI CONSTANTINESCU: *Calea spre Mozart* ● 335

«FLAUTUL FERMECAT» ÎN VIZIUNEA LUI LUCIAN PINTILIE

Aix-en-Provence 1982

Fişe şi repere critice pentru un spectacol mozartian: MIRCEA ELIADE, MAURICE MAETERLINCK, J. W. GOETHE, LEOPOLD MOZART, W. A. MOZART, JACQUES LONCHAMPT, ANDRÉ BOUCOURECHLIEV, PAUL MEUNIER, PHILIPPE OLIVIER, CLAUDE SAMUEL, SYLVIE DE NUSSAC — Imagini din spectacol

GOETHE

SAU

GENIUL CA OM OBIŞNUIT

@Asociaţia Ziariştilor Independenţi din România

ȘTEFAN AUG. DOINAȘ

A-L SĂRBĂTORI PE GOETHE

A-l sărbători pe Goethe *astăzi* pare, la prima vedere, a plăti un penibil tribut memoriei moarte a calendarului, a întreține o mecanică deșartă a festivului. Dacă în 1932, cu ocazia Centenarului morții sale, s-a putut spune că, timp de o sută de ani, Germania n-a făcut altceva decît să-l renege, adîncind «divorțul între realitatea germană și visul de cultură umană» al celui mai mare scriitor al ei, — astăzi, chiar și în rîndurile celor care se grăbesc să-l omagieze, se simte o anume «despărțire de Goethe»; încît titlul fascinantei cărți a lui Constantin Noica nu exprimă numai un raport personal și pasager, ci o stare mai generală și permanentă a receptării acestui scriitor. Fără îndoială, dincolo de fastul ei, întreținut prin diverse mijloace, orice aniversare implică o confruntare: cît timp sărbătoritul e încă în viață, el însuși se măsoară, în asemenea fericite ocazii, cu propria imagine, pe un mereu nou prag al vîrstei; cînd e vorba de o personalitate din trecut, posteritatea cheamă în fața unui tribunal invizibil — presupus indulgent — statuia celui dispărut. Goethe a fost de la început o personalitate controversată. Încă în 1823, un publicist ca Ludwig Börne scria: «Pentru ca libertatea în arta și știința germană să supraviețuiască, se impune ostracizarea lui Goethe». Asemenea atitudini de vehement refuz nu par să se mai manifesteze astăzi; dar oricum, la 150 de ani de la moartea lui, nimeni nu se gîndește să-l celebreze pe Goethe, fără a se întreba asupra sentimentelor cu care mai poate fi întîmpinat acum omul și scriitorul.

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

«În fața marilor calități ale altcuiva, nu există altă salvare decît iubirea», spune Goethe (*Maxime și reflexii*, 45). Dar, pentru noi, tocmai aceasta e întrebarea: mai poate fi iubit Goethe astăzi? Între opinia lui Schiller, care l-a cunoscut («Prin natura sa Goethe e numai veracitate și loialitate, cu cea mai serioasă înțelegere față de tot ce e just și bun»), și cea a lui Claudel, care l-a citit («. . . acest mare măgar solemn care e Goethe!») e loc destul pentru o gamă imensă și variată de sentimente. Ceea ce numim, în general, «marele public de cultură», din toate țările civilizate, s-a și pretat, de altfel, la această provocare pe care i-a azvîrlit-o gloria — schimbătoare sau numai divers luminată a lui Goethe; și continuă, chiar azi, să urmărească «fazele» acestui astru de prima mărime, cu interesul — suspect-cultural — cu care ar participa la un nou pariu între Faust și Mefisto: după toate cîte a făcut, și — mai ales — după *cum* le-a făcut, mai poate fi Goethe mîntuit prin dragostea noastră? Dacă «religia» lui a fost, ca și aceea a eroului său, *Fapta* (și se pare că nu există nici o îndoială în privința aceasta), atunci mai poate fi iubit, și cu ce fel de iubire, omul care a scris: «Cel ce acționează e întodeauna lipsit de conștiință; conștiință etică are numai cel ce contemplă acțiunea» (*Maxime și reflexii*, 241)? Heinrich Heine va fi ripostat la o asemenea sentință atunci cînd a scris: «Operele lui Goethe sunt statui. Te poți îndrăgosti de ele — dar sunt sterpe. Poemele lui Goethe nu nasc fapte, ca acelea ale lui Schiller. Iată blestemul a tot ceea ce s-a zămislit exclusiv prin artă».

A-l sărbători pe Goethe înseamnă, poate, a-l prezenta afecțiunii noastre ca pe un om în viața căruia Cultura ca productivitate — adică, nu operele de cultură acceptate, receptate, ci cele plăzmuite de el însuși — devine o adevărată Natură, scoțînd astfel amoralismul de sub competența oricărei instanțe umane. În concepția lui, la fel ca în viziunea antropologică din «Prolog în cer», a fi *ein guter Mensch* este egal cu a fi *un om activ* adică «un om izbutit, destoinic, ale cărui virtuți originare sunt eficiente; virtuți pe care Goethe le compară și le opune păcatului originar» (Rudolf Ibel: *Goethe, Faust I*, p. 18); ceea ce ar denota că în autor, ca și în eroul său Faust, triumfă pînă la urmă un *amor fati*, nu iubirea creștinească față de aproapele. Ce ar trebui, atunci, să înțelegem prin amoralismul lui Goethe?

Iată unul dintre răspunsuri: «Recunoașterii unei activități unice, singura dotată cu putere de cauzalitate, principiu unic al oricărei mișcări ce se desfășoară în lume, îi răspunde, ca atitudine a sensibilității conforme cu logica ideii, amoralismul goethean, a cărui noțiune respinge deopotrivă morala și imoralismul, făcînd loc, ca unei caracteristici a înaltelor faze ale realului, *moralității* (subl. mea), — presupunînd

că moralitatea n-ar fi altceva, după definiția pe care i-am dat-o, decît ansamblul modalităților de a fi care condiționează viața unei specii.» Morala — urmează comentatorul — începe atunci cînd oamenii «își închipuie în mod vanitos că acționează după propriile lor planuri» (citatul e din Nietzsche), adică atunci cînd «se opun ca o forță independentă activității unice care se află în inima lucrurilor. În mod vanitos, asta spune totul. Morala se întemeiază pe prezumția libertății care n-are mai mult sens în universul lui Goethe decît în acela al lui Spinoza» (Jules de Gaultier: «Amoralismul lui Goethe», în *N.R.F.*, anul 20, no. 222 din 1 martie 1932).

Se pare că, pentru mulți, ceea ce e greu de înțeles și — mai ales — de admis ca demn de laudă în «fenomenul Goethe», ar fi tocmai această înaltă consecvență cu propriul Destin de-a lungul unei întregi vieți care, pretinzîndu-se demonică în sine, ne este mereu prezentată ca fiind vai! mic-burgheză, banală și confortabilă. Nu ne propune oare Ortega y Gasset un «Goethe fără Weimar», susținînd că — prin acceptarea onorurilor și slujbelor de la curtea ducelui — scriitorul și-ar fi trădat propria vocație?! Într-o scrisoare către Riemer (9 iulie 1809), acesta spunea: «Geniul poate să se mențină în cadrul frumosului și al perfecțiunii, sau îl poate depăși, înaintînd în absurd.». Epoca noastră a renunțat demult la imaginea unei personalități geniale care s-ar menține «în cadrul frumosului și al perfecțiunii»; ea nu mai concepe geniul decît ca excepție; o secretă moștenire romantică o face să asocieze genialitatea exclusiv cu nebunia, cu boala, cu excesele de tot felul, cu catastrofa, cu tragicul, — cu situațiile-limită, în general. Iată de ce Goethe, ca om și ca scriitor, devine treptat, pe măsură ce o anume prejudecată asupra geniului începe să predomine, absolut impardonabil: el reprezintă un caz cu totul clasic sau, oricum, de om al Renașterii, de care cultura europeană aproape că nu-și mai aduce aminte; o mentalitate decadentă (în care, paradoxal, dospește încă un nesatisfăcut pe deplin *sans-culotism*) nu-i poate ierta faptul de a nu fi fost, ca scriitor, un element marginal, ci — dimpotrivă — un adevărat stîlp al societății sale. Viața lui însăși, prin lungimea și comoditățile ei, poate să scandalizeze pe cei care asociază geniului o soartă nefastă; ceea ce e ușor de înțeles într-o cultură unde destinul scriitorului romantic era acela de a sfîrși de timpuriu, ca Schiller, Hölderlin, Kleist, Novalis. Și apoi, într-o vreme ca a noastră, dominată de violente și brusce răsturnări politico-sociale, cum ar putea să fie apreciat «neptunistul» care a arătat un mai mare interes pentru transformările lente ale Istoriei, decît pentru «vulcanismul» oricărei politici?

@Asociatia Ziaristilor Independenti din Romania

E nevoie de un ochi goethean, pentru a distinge, în cei peste optzeci de ani ai săi, în mereu repetatele — după aproape același scenariu — ocazii de angajare și dezertare din iubire, urmate imediat de sublimarea artistică a evenimentului, *fenomenul originar* al productivității umane înseși, față de care destinul său particular reprezintă doar un caz. La 3 februarie 1807, el îi scrisese aceluiași Riemer: « Oamenii extraordinari, ca Napoleon, ies din cadrele morale. În cele din urmă, ei acționează ca niște elemente ale Naturii, ca focul și apa. » Douăzeci de ani mai tîrziu, pe aceeași temă, îi spunea lui Eckermann: « Asemenea bărbați și cei de o seamă cu ei / . . . / sunt firi geniale a căror existență prezintă o particularitate: ei trăiesc o pubertate repetată, pe cînd oamenii ceilalți sunt o singură dată tineri" (la 11 martie 1828). Dar oare această « pubertate repetată », titlul de mîndrie al octogenarului în ultimii săi ani, — pe care însă mulți o întrepretează azi ca o neistovită și superficială, frivolă chiar, « disponibilitate » — nu este, de fapt, un element îndoielnic al mitului propriu? Acel mit, atît de bine întreținut în — și de către — Eckermann, încît acesta, descriind corpul gol al Maestrului întins pe catafalc, ne face să credem că arăta ca un zeu !

Nimic nu ne-împiedică — dimpotrivă ! — să vedem și să divulgăm în fiecare eveniment al vieții sale ceea ce întreține, simultan, mitul Goethe și mitul anti-Goethe. Erotismul lui, prezentat adesea ca un cvasi don-juanism de provincie, a fost fără îndoială și spontan, și sincer, și destul de profund pentru a declanșa, de fiecare dată, mecanismele secrete ale creației lirice; în felul acesta, ușoara nuanță de frivolitate, care se asociază în amor cuvîntului « ocazie », ni se pare a fi fost, totuși, răscumpărată prin ceea ce numim « clipa de grație ». Pentru a ne convinge, n-avem decît să comparăm superba poezie « Pentru Charlotte von Stein », cu penibilele bilețele amoroase trimise aceleeași persoane. « Îi compătimesc pe cei care fac mare haz de natura efemeră a lucrurilor și se pierd în contemplarea nimicniciei pămîntești. Menirea noastră e tocmai să schimbăm cele efemere în perene; iar aceasta nu se poate face decît dacă le prețuiești și pe unele, și pe altele » *(Maxime și reflexii*, 155). Scriind acestea, Goethe se va fi gîndit poate la tot ceea ce, de-a lungul imensei sale vieți, ar fi putut să apară ca un jalnic spectacol al vanității, dacă nu l-ar fi salvat, clipă de clipă, setea de cunoaștere și năzuința spre faptă. De altfel, nimeni n-a simțit mai frecvent și mai bine ca Goethe însuși că « filmul » existenței sale a fost plin de ocolișuri, patimi și contradicții, un adevărat « drum rătăcitor prin labirint ».

Abia impus ca unul din corifeii mișcării « Sturm und Drang », tînărul Goethe s-a și lepădat de excesele Romantismului, deși nu-l va « condamna » teoretic, ca « bolnav » — în opoziție cu caracterul « sănătos » al Clasicismului — decît mult mai tîrziu. Tipul de succes pe care l-a repurtat fulgerător cu *Werther* l-a înspăimîntat atît de tare, se spune, încît nu și-a recitit niciodată această carte. Titanismul lui, rimînd cu epoca, dar mai ales cu vîrsta, părînd la un moment dat o trăsătură de caracter revoluționară, s-a dovedit a fi o simplă febră de creștere: ce scurtă distanță se vădește între accentele de răzvrătire din « Prometeu » și calma recomandare a obedienței în fața zeilor din « Limitele umanului » ! . . . Ceea ce a rămas din acest titanism juvenil, sub forma conștiinței genialității spărgătoare de canoane, s-a « obiectivat » în *teoria demonicului*, în care, la drept vorbind, accentul cade nu pe libertatea de fapt a individului superior, ci pe necesitatea de drept a Destinului: *Așa ți-e scris să fii, nu scapi de tine !*

La treizeci de ani după bătălia de la Valmy, la care a participat, și-a atribuit profeticele cuvinte: « Din acest loc și din această clipă începe o nouă epocă a istoriei universale, și vă puteți făli că ați fost prezenți la nașterea ei. » Le-a rostit cu adevărat, sau nu? În replică, iată relatarea, lipsită de orice infatuare, a rolului său modest, de plan secund, la întîlnirea cu Napoleon de la Erfurt, la 2 octombrie 1808: "Împăratul îmi face semn să mă apropiu. Eu rămîn în picioare în fața lui la o distanță convenabilă. După ce m-a privit cu atenție, zice: « Vous êtes un homme ». Eu mă înclin. El mă întreabă: « Ce vîrstă aveți? — Șaizeci de ani. — V-ați păstrat bine. Ați scris tragedii . . . » Răspund cît e nevoie. " Să nu ne mirăm, însă, de candoarea cu care cei ce filozofează asupra Istoriei își aleg exemplele concrete: oare Hegel nu vedea în micul corsican chiar « spiritul lumii călare pe cal alb »? . . .

Cine și-ar fi închipuit că senzualistul, vizualistul Goethe, cîntărețul de mai tîrziu al ochiului ca « organ solar », amantul intelectual al statuarului elin, va recolta din călătoria în Italia — experiență pe care o erijează în condiție formativă pentru orice artist — una din cele mai riguroase concepții asupra artei Antichității, făcînd din « imitarea Grecilor » principiul unei adevărate estetici normative, devenind aproape mai tranșant ca Lessing în *Laokoon?*

Prietenia cu Schiller, care debutează aproape catastrofal și se menține multă vreme pe muchie de cuțit, ne demonstrează două caractere ireconciliabile în fond, pe care numai exercițiul superior al spiritului le-a păstrat într-o relație curată, reciproc profitabilă, exemplară. Ce sens au, atunci, eforturile partizane de a investi cu calificativul de « filistin » fie pe unul, fie pe celălalt membru al acestui cuplu ideal? Măreț e firmamentul unei culturi, pe care s-a înscris, timp de cîțiva ani, conjuncția irepetabilă a două asemenea astre !

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

Celor exasperați de «disponibilitatea» sa afectivă, de amintita «pubertate repetată», tentativa acestui aproape octogenar de a se logodi cu Ulrike von Levetwoz, care avea numai 19 ani, le apare ca o punițiune, prin ridicol, a eratismului său erotic. Doar oare «poezia» n-a convertit total «adevărul» acestui moment? Cine-l mai poate întrezări pe bătrînul îndrăgostit, coborînd penibil scările casei, altfel decît ni-l înfățișează, în eternitate, cadențele sublime ale «Elegiei»: ca un titan prăbușit, ca un răsfățat al zeilor căruia i s-a retras, brusc, favoarea divină?...

Cît despre *Faust*, care constituie ultima sa «ispravă», — cum am putea să-l interpretăm? Croce vede în el o simplă joacă performistică a Maestrului, stăpîn acum, la finele vieții, pe întreaga instrumentație lirică a Europei (și Orientului mijlociu); Constantin Noica îi neagă «accesul la filosofie», susținînd că «nu iubește arta lui Goethe cel care admiră peste măsură *Faust*» (*Despărțirea de Goethe*, p. 138); în timp ce Jung descifrează în el un tip de creație vizionară, în opoziție cu simpla creație psihologică; adică, o operă a cărei «esență ne este străină și pare a proveni din nu-se-știe-ce *arrière-plans* ale naturii, din adîncimile altor vîrste sau dintr-o lume de umbră sau lumină existînd la marginea umanului» (*Problèmes de l'Ame moderne*, p. 327).

A-l sărbători cu adevărat pe Goethe azi înseamnă *a vedea*, în toate acestea și în alte mii de episoade ale bogatei sale existențe, «doctrina» reală pe care ele însele, ca lanț factologic, ca șir de fenomene care constituie propria lor «teorie», o expun ochiului nostru spiritual; iar aceasta este una singură: acceptarea amoroasă, jubilantă a unui Destin în care productivitatea se înalță, de la pura manifestare a Puterii vitale la Forma spirituală creatoare de valori, de la Caracterul natural la Entelechia superioară a Persoanei. Acest parcurs formativ ilustrează, prin cazul individual al lui Goethe însuși, legea generală a Metamorfozei viului; el poate fi citit deopotrivă în evoluția omului și scriitorului, din anii tinereții studioase pînă la suprema realizare de sine a bătrîneții sale înțelepte, ca și în schimbarea, treptată dar esențială, a personajului său Faust din Partea I în Partea II a tragediei. Scopul vieții — pentru scriitor, ca și pentru erou — este viața însăși, exprimat în recomandarea: *Wage es, glücklich sein!*. Acest *Îndrăznește să fii fericit!* reprezintă, oricît n-ar părea, un comandament al măreției: măreția de a te forma pe tine însuți pe o mereu-mai-înaltă treaptă a Spiritului. Iar dramatismul acestui comandament — care numai la suprafață se înfățișează ca un hedonism, ca o «morală a plăcerii», deoarece nici Goethe nici Faust nu evită durerea, ci dimpotrivă o postulează ca treaptă necesară a desăvîrșirii individuale întru moralitate, în baza funcției formative pe care o au pasiunile — iese la iveală, îndată ce i se adaugă cel de al doilea precept de *Lebensphilosophie* al weimarianului, acel *Stirb und werde! (Mori și te preschimbă!)* instituit ca lege a Personalității. Descoperind și promovînd morfologismul, Goethe a înțeles să accepte cu bucurie *toate* formele prin care trebuie să treacă entelechia în procesul realizării de sine.

A-l sărbători pe Goethe astăzi implică descifrarea involuntarului omagiu care stă mascat sub toate reproșurile ce constituie agresiv-declarativul anti-goetheanism al zilelor noastre. Iată-l, așadar, pe marele scriitor — care, de altfel, a recunoscut că nu are «organ» pentru Filozofie — făcut responsabil pentru, de pildă, «ethosul neutralității în lumea modernă»: «Dacă Goethe are dreptate, filosofia nu mai are drept la viață. Iar dreptatea lui Goethe, cea proslăvită de el, este *ca totul să aibă dreptate*, tot ce e viu — fire, lume sub-umană, om idee — totul să aibă egală îndreptățire și să crească, să urce, să aspire la împlinire, într-o oarbă «demonie», în sînul căreia rațiunea să nu fie decît unul din eroii cuprinși de «beția bachică,» sau atunci să fie ochiul minții care vede totul, fără părtinire» (Constantin Noica: *Devenirea întru ființă*, pp. 112—113). De fapt, nenumărate versuri, între care acesta: *Wie es auch sei, das Leben, es ist gut* («Der Bräutigam»), sau varianta lui din *Faust: Es sei wie es wolle, / Es war doch so schön!* (Vv. 11302—11303), stau mărturie acestui «ethos neorientat» care acceptă realul, în întregime, așa cum este. Goethe este prea fascinat de fenomenele sensibile, ca să mai postuleze ceva dincolo de ele însele; el se mărginește să spună: «Alles Faktische schon Theorie ist». E clar: el nu este preocupat de Ființă, ci de devenire; el nu se simte angajat în planul metafizic în care Rațiunea, reflectîndu-se, se realizează pe sine, afirmînd necontenit că «particularul este universalul», ci în planul fizic, unde particularul și universalul stau, ireductibile, față-n față, ca o polaritate fecundă întemeind unitatea inseparabilă a realului, ca și a Persoanei. Opoziția lor pur internă se rezolvă în ivirea Personalității, stadiu în care entelechia și-a împlinit «programul» vital. Filozoful român are indiscutabil dreptate: «o patetică devenire» se află astfel afirmată prin viața și opera goetheană. Iar «indiferența», implicată în ea, atîta cît este, aparține filozofului pe care Goethe n-a încercat nicicînd să-l realizeze, dar nicidecum creatorului de artă, domeniu în care s-a realizat cu asupra de măsură, care-și încheie «Testamentul» cu versurile: *Denn edlen Seelen vorzufühlen / Ist wünschenswertester Beruf*».

Nu e oare Goethe la fel de răspunzător pentru construcțiile explicative pe care psihologia abisală a creației le-a vehiculat în secolul nostru, odată cu C. G. Jung și Lucian Blaga? Teoria morfologică, fie că se

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

aplică la natura vie sau la opera de artă, ne propune o dublă perspectivă. Pe de o parte, ea ne invită să vedem, pe o verticală în timp, cu ajutorul ochiului interior, *fenomenul originar* abisal a tot ceea ce ochiul sensibil înregistrează sus, în lumina solară; să identificăm, adică, undeva într-un tărîm — ca al Mumelor — fără timp și loc, ca într-o *origo*, forța elementară și proto-tiparul plăzmuitor care determină ivirea metamorfică a tuturor văzutelor. Pe de altă parte, ea afirmă, pe orizontală, necesitatea auto-limitării individuale: *In der Beschränkung zeigt sich an der Meister, / Und das Gesetz nur kann uns Freiheit geben* (*Maestru-n limitare-abia se-arată, / Doar legea ne conferă libertatea*). Apariția oricărui fenomen de creație și șansele lui de a se realiza pe deplin depind întotdeauna de triumful unui principiu formativ și limitativ; căci nu numai artificiul — fără de care nu există arta — reclamă un «spațiu închis» (simbolizat de fiola în care trăiește, exclusiv spiritual, Homunculus, entelechia pură), ci forma însăși, oricare ar fi ea, implică separație, delimitare, determinare.

Aceeași răspundere — în care e greu să deosebim partea de vină, de partea de merit — o poartă Goethe în ce privește gîndirea prin analogie a timpurilor moderne, împreună cu interesul contemporan față de simboluri, mituri, rituri al antropologilor. «Logica analogiei», care se opune «logicii identității», chiar dacă nu este un concept lansat de Goethe, nu are o mai mică arie de manifestare în opera lui decît conceptul de «literatură universală», pe care l-a inventat și ilustrat cu prisosință. «Limba universală a analogiei și a simbolurilor este nu numai «limba zeilor,» ci și limba naturii, a «supra-umanului» și a «infra-umanului», limba spiritului dar și aceea a *profunzimilor corpului*» (René Alleau: *La Science des Symboles*, p. 76). Cu incomensurabila sa forță de sugestie, conceptul goethean de *Urphänomen* (în care Schiller vedea o simplă «idee», Blaga o «idee-vedenie», iar alții un «mit») a pus în lumină tocmai acest tip de gîndire, gîndirea mitică; aceasta, spre deosebire de gîndirea conceptuală care descompune devenirea în momente izolate, satisface nevoia umană de înțelegere prin afirmarea unui «lucru originar» *(Ur-Sache)*, vocabulă ce indică în același timp lucrul primitiv și cauza lui. Acest tip de gîndire îi caracterizează îndeosebi pe poeți; ea se referă mai ales la «materialul» proceselor psihice involuntare — intuiția sensibilă, amintirea, imaginația — care nu le oferă obiecte clar diferențiate, ci «totalități». În sensul acesta, Goethe devine răspunzător pentru germinarea *Urphänomen*-ului, ca metodă, în diverse domenii ale spiritualității moderne. L. Blaga a arătat în *Fenomenul originar* cum marele poet german prelungește, de la Platon, această intuiție a Antichității pînă în inima timpurilor noi: la analogiile romanticilor și ale lui Strindberg, la gîndirea mitică a lui Nietzsche, la intuiționismul lui Bergson, la morfologismul culturii al lui Spengler etc. La care noi, Românii, putem să adăugăm: la matricea stilistică a lui Lucian Blaga.

O asemenea germinare pe meridiane diverse răsplătește apetitul de valori și forme literare străine care l-a caracterizat pe Goethe însuși, care i-a alimentat creația literară. În general, i se atribuie elaborarea conceptului de «literatură universală», fără a se preciza suficient că «prin *Allgemeine Weltliteratur* / . . . / Goethe nu înțelege doar suma literaturilor naționale, ci o mișcare literară de ansamblu, constituită prin înrîuririle reciproce intensificate în urma schimburilor mai frecvente în epoca modernă» (Mariana Șora: *Gîndirea lui Goethe în texte alese*, vol II, p. 106). Ca de obicei, i se reproșează, și aici, că ar fi răspîndit o «narcoză clasică» asupra culturii germane; ba chiar că ar preconiza extinderea ei peste toată lumea, atunci cînd recomandă exemplul, de imitat, al Grecilor antici. Nu se remarcă faptul că, modelul Antichității e propus ca pilduitor, tocmai ca antidot împotriva hegemoniei culturale a vreunei culturi contemporane care, sprijinită politic, ar putea manifesta ambiții imperialiste. Și de data aceasta, Goethe a intuit perfect mecanica difuzării produselor literare pe piața mondială: în conlucrarea culturală a tuturor popoarelor, «lumea largă, cît ar fi de întinsă, nu e decît o patrie lărgită, și nu ne va dărui altceva decît ne-a dăruit solul natal. Ceea ce place mulțimii se va răspîndi fără limite, și va pătrunde, cum constatăm de pe acum, în toate zonele și-n toate regiunile; ceea ce este cu adevărat serios și profund nu va reuși să se răspîndească în aceeași măsură; cei care se dedică însă lucrurilor mai înalte și mai rodnice într-un sens superior vor ajunge să se cunoască mai repede și mai îndeaproape» («Despre literatura universală», V).

În fond, ceea ce i se reproșează lui Goethe ține exact de zestrea cu care gîndirea și sensibilitatea modernă se mîndrește: pe de o parte, firescul și insațiabilitatea «deschiderii» lui spre tot ce este firesc, natural; pe de altă parte, popasul lui sărbătoresc în fenomen, ca dat ireductibil; adică ancorarea programatică în sensibilul imediat, în ceea ce pare «coaja» dar, de fapt, nu poate fi deosebit de «miezul» Naturii. Pe de o parte, marea lecție de artă goetheană e aceea a sensibilității genuine — «naivitatea, de care vorbea Schiller — ca dat al naturii sale *(Ich singe, wie der Vogel singt)* și ca aliment al formării de sine; această «deschidere» entuziastă spre Natură constituie, în realitate, receptarea integrală a omenescului, pînă la limitele acestuia: «abia omenirea întreagă constituie omul adevărat», spune el în *Poezie și adevăr* (II, 9). Pe de altă parte, refuzul conceptualului în favoarea simbo-

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

licului, înțelegerea simbolului ca o « revelație vie și instantanee a inexplorabilului » care implică transformarea ideii în imagine, receptarea și exprimarea concretului sensibil cu un fel de beție solară a spiritului, — toate acestea marchează, în cadrul Poeticei sale, un triumf modern al semnificantului a cărui reverberație de sens devine, practic, infinită, inepuizabilă. Simbolul, în întreagă materialitatea sa, se află astfel atît la baza modului în care receptăm aspectele multiple ale realului (*Viața-n răsfrîngeri de culori ni-e dată*, afirmă v. 4727 din *Faust*), cît și în centrul fenomenului de artă și al contemplației estetice: « Cele mai frumoase simboluri sunt tocmai acelea care permit o interpretare multiplă ».

A-l sărbători pe Goethe astăzi înseamnă a accepta cu seninătate, ca o evidență a culturii europene, reproșul, de cele mai multe ori gelos, care i se face; acela de a fi marcat lumea modernă cu *sigiliul sec*, indelebil, al personalității sale.

ANTOLOGIE LIRICĂ
GOETHE

În românește de
ȘTEFAN AUG. DOINAȘ

CĂTRE LUNA

Soră-a primei dulci lumini,
Chip mîhnit al mîngăierii !
Albi fiori în ceața serii
Scaldă-obrajii tăi senini;
Pasul tău trezește blînd
Păsările nopții sumbre,
Gîndul meu și triste umbre
'N văgăuni adînci umblînd.

Iscodind pătrunzi ușor
Depărtarea fără vamă.
Sus, cu tine-alături ia-mă,
Dă visării-acest favor !
Prin sticlos grilaj verzui
Vadă cavaleru-n zare
Cu-o secretă desfătare
Nopțile iubitei lui.

Harul de-a vedea, plăcut,
Stinge-a depărtării jale;
Iată: strîng razele tale
Și privirea mi-o ascut:

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

Clar, mai clar ca din creion
Membre goale-apar senine,
Şi mă-atrag azi, ca pe tine
Mai demult Endymion.

REGELE DIN THULE

A fost în Thule un rege
Fidel. Iubita sa
Murind i-a dat, să-l lege,
O cupă de-aur, grea.

Doar ea-i vrăjea simţirea
La orice-ospăţ întins;
Cînd o sorbea, privirea
I se-neca de plîns.

Iar cînd simţi că moare,
Urmaşului i-a dat
Cetăţi, şi plai, şi zare;
Dar cupa şi-a păstrat.

La masa lui regală,
Cu cavalerii-n jur,
Şedea-n străbuna sală
Pe-un ţărm de mare, sur.

Chefliu bătrîn, ce zvîntă
Al vieţii ultim jar,
De-acolo cupa sfîntă
O azvîrli-n cleştar.

Văzu cum cade, zboară,
Şi soarbe din potop;
Şi ochii lui secară,
N-a mai băut un strop.

CÎNTECUL DE NOAPTE AL DRUMEŢULUI

Tu care alini de sus
Orice chin şi orice ruguri,
Şi pe cel mereu răpus
Din adînc mereu îl bucuri,
Ah, eu cad de neodihnă !
Chin şi har, la ce să-aştept ?
Dulce tihnă,
Vino, vino ah, în piept !

ALTUL ASEMENEA

Peste toate-nălţimile
E linişte-n jur,
Prin toate desimile
Mai simţi doar un pur
Suflu abia susurînd.
Păsările tac în pădure.
Aşteaptă, somnul o să te fure
Şi pe tine curînd.

PENTRU CHARLOTTE VON STEIN

Pentru ce ne laşi cu presimţirea
Viitorul să ni-l contemplăm,
Bucuroşi lumescul har, iubirea,
Nedeplîns nicicînd să ni-l visăm !
Pentru ce, Destin, ne faci de-odată
Unu-n altu-adînc să iscodim,
Ca unirea noastră-adevărată
Prin mulţimi aparte s-o zărim?

Ah, atîta lume-abia-şi cunoaşte
Propriul suflet: rătăcind haihui,
Fără scop, amarnic chin îi paşte,
Şi gonesc orbeşte-n calea lui;
Cîntă iar, cînd simt subit pojarul
Scurtei bucurii care-i orbi.
Numai nouă refuzat ni-e harul
Dulce-mpărtăşit, de-a ne iubi,
Fără-a ne-nţelege, să cuprindem
În iubit, ce el n-a fost nicicînd,
Tot mai puri spre fericiri să tindem,
Şi-n primejdii chiar să stăm oricînd.

Să visezi în gol, ce fericire !
Fericit, cel de presimţ dezis !
Vai, orice prezenţă şi privire
Nouă ne sporesc presimţ şi vis.
Spune-mi, Soarta ce ne mai promite ?
Spune-mi, ce fior ne-a străbătut ?

@Asociaţia Ziariştilor Independenţi din România

Ah, în timpuri mai demult trăite
Soră sau soţie te-am avut.

Cunoşteai în mine-orice pornire,
Nervul cel mai pur sunînd uşor,
Mă citeai cu-o singură privire,
Greu pătrunsă de-ochiul muritor;
Cumpăt îmi vărsai pe jar în sînge,
Rătăcind aflam iar drumul drept,
Şi din nou cu braţul tău de înger
Mi-alinai durerile din piept;
Îl meneai, vrăjit, captivităţii,
Cu nimicuri ziua-şi exalta.
Cît extaz în ora voluptăţii,
Cînd zăcea vibrînd la glezna ta:
Îi sporeai suflarea cu-o suflare,
Se simţea mai bun în ochii tăi,
Simţurile-i deveneau mai clare,
Liniştindu-i sîngele-n văpăi.

Şi din tot ce-o amintire-adie
Încă inimii-n incert dezbin,
Vechea realitate-n piept mereu e vie,
Pe cînd noua stare-i este chin.
Vii — părem — pe jumătate numai,
Ziua noastră cea mai clară-i fum.
Ce noroc: Destinul aprig nu mai
Poate să ne schimbe-acum!

CRAIUL IELELOR

Ce tropot se-aude prin noapte şi vînt?
E tatăl purtîndu-şi copilul plăpînd;
Îşi ţine băiatul cu braţul cel drept,
Mai tare-l cuprinde şi-l strînge la piept.

Copile, obrazul de ce ţi-l fereşti? —
O tată, pe-al ielelor crai nu-l zăreşti?
Coroana şi coada-i lucesc argintii? —
Copile, sunt ceţuri de noapte tîrzii. —

« Hai, vino cu mine, tu îngerul meu!
Ce jocuri frumoase juca-vom mereu;
Covoare de flori în culori sunt pe mal,
Şi maică-mea ţese din aur un voal ».

O tată, o tată, auzi tu ce-a zis
Al ielelor crai, ce minuni mi-a promis? —

Copile, fii calm, linişteşte-te-acum;
E vîntul ce scutură frunza pe drum. —

« Hai, vino cu mine, băiatul meu drag!
Copilele mele te-aşteaptă pe prag;
Copilele mele-n noptatic alai
Cînta-vor, sălta-vor, dansa-vor pe plai ».

O tată, o tată, acolo nu vezi?
Copilele craiului ies din livezi! —
O, fiule, toate le văd împrejur;
Sunt sălcii bătrîne cu licărul sur. —

« Îmi placi, mă atrage frumosul tău chip;
Cu sila te iau, dacă altfel nu-i chip ».
O tată, o tată, priveşte-l: mă ia!
Al ielelor crai frînge inima mea! —

Şi tatăl se-nfioară, goneşte de zor,
Îşi strînge copilul ce geme uşor,
Abia mai ajunge la pragul dorit;
În braţele sale copilu-a murit.

MIGNON

Cunoşti tu ţara unde cresc lămîi
Şi-n sumbre foi naramze aurii?
Un vînt îşi scrie-n cer domolu-i salt,
Şi mirtu-i calm şi laurul e nalt.
Oare-o mai ştii?
Acolo, -acolo lin,
Iubitul meu, cu tine vreau să vin.

Cunoşti tu casa? Streşini odihnesc,
Stau săli aprinse şi odăi lucesc,
Statui de marmuri mă contemplă mut:
Sărmanul meu copil, ce ţi-au făcut?
Oare le ştii?
Acolo, -acolo ţin
Cu tine, -ocrotitor al meu, să vin.

Cunoşti tu munţii cu poteci ca-n fum,
Catîru-şi taie-n ceţuri grele drum,
În peşteri zmei clocesc în vechi cuibar,
Cad stînci şi peste ele valul clar.
Oare-l mai ştii?
Acolo, -acolo lin
E drumul nostru! Tată, să pornim!

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

SUFLETUL LUMII

Porniţi în mii de vînturi, la sfîrşitul
Acestui sfînt festin!
Din prag în prag săltaţi, ca infinitul
De voi să fie plin!

Aţi şi purces, şi-un vis zeiesc nesaţiul
Vi-l face fără loc.
Şi-arzînd sub stele, blînzi, străbateţi spaţiul
Însămînţat cu foc.

De-aici ţîşniţi, puternice comete,
Prin vămi mai vaste-acum:
Un labirint de sori şi de planete
Vă-ncrucişează-n drum.

Ţărîni informe luaţi, cu frenezie,
Pe-un tineresc model
Le faceţi vii, ca şi mai vii să fie,
Şi cumpătate-n zel.

Şi-n cerc pe vînturi iuţi minaţi nainte
Fugarnicul covor,
Iar pietrelor din putrede morminte
Le scrieţi forma lor.

Acum vrea totul să se depăşească-n
Divin avînt zglobiu;
Sterilă, apa tinde să rodească,
Şi orice praf e viu.

Şi astfel se pierde-n lupte amoroase
Al nopţii abur, vast,
Şi zări de paradis îşi cresc voioase
Multicolorul fast.

Curînd se-ntorc, lumina ca s-o vadă,
Un pîlc de forme vii,
Şi-uimite stau, ca-n proaspăta livadă
Perechea cea dintîi.

Şi-ndată schimbul de priviri răsfaţă
Un dor fără hotar.
Şi-astfel primiţi cu drag splendida viaţă
Din lume-n lume iar.

FERICITĂ NOSTALGIE

La-nţelepţi doar, spune-o tare,
Căci mulţimea-n rîs pufneşte:
Vreau să cînt fiinţa care
Moartea-n flăcări o rîvneşte.

Brusc, în nopţi de patimi stinse,
Martori mărturiei tale,
Ce simţ straniu te surprinse,
Cînd făclii ardeau domoale?

Alte-mbrăţişări din nouă
N-are bezna să-ţi ofere,
Şi te-apucă-o poftă nouă
De-o mai naltă-mperechiere.

Nu sunt zări să te reţină,
Vii zburînd, vrăjit acum,
Fluture, beat de lumină,
Prefăcut la urmă-n scrum.

Şi cît timp nu-nveţi atît:
Mori şi te preschimbă!
Doar ca oaspete-amărît
Negrul lut te plimbă.

FĂRĂ MARGINI

Eşti mare, neputînd să ai sfîrşit,
Şi să nu-ncepi nicicînd, ţi-e hărăzit.
Cîntarea ta-i un crug rotind de stele,
Şi capăt şi-nceput mereu la fel e,
Iar ce se află-n mijloc, e ştiut
Că, stînd la urmă, -a fost la început.

Izvor în versuri eşti, de bucurie,
Şi fără număr val de val te-mbie.
O gură gata de sărut oricînd,
O arie din piept, de graţii arsă,
Mereu stîrnit gîtlej şi-ntruna bînd,
Şi-un suflet generos, ce se revarsă.

Şi afle-şi globu-ntreg pieirea,
Hafis, eu vreau cu tine doar
Să mă întrec! Plăceri şi-amar

@Asociaţia Ziariştilor Independenţi din România

Nouă, fraţi gemeni, ni se dea!
Ca ţie, cheful şi iubirea
Rămînă viaţa şi mindria mea.

Cîntare-n flăcări, sparge bolta-n două!
Cu cît mai veche, eşti cu-atît mai nouă.

GINGO BILOBA

Frunza-acestui pom, ce creşte
Răsădit din Răsărit,
Gînd de taină ispiteşte
Desfătînd pe instruit.

Oare u n a *e fiinţa*
Despărţită-n sine-apoi?
Ori sunt două, cu dorinţa
De-a fi u n a *pentru voi?*

Întrebări atît de grele
Cu cinstit răspuns le-nfrunt:
Nu-ţi spun cîntecele mele?
Unul însă dublu sunt.

PROOEMION

În numele acelui, ce însuşi s-a creat
Din veci drept creatoare chemare nencetat;-
În numele său, care credinţă naşte-n slăvi,
Încrederi şi iubire, putere şi isprăvi;
Întru-acest nume, -a cărui, numită-atît de des,
Esenţă îi rămîne mereu de nenţeles:

Cît stăpîneşte ochiul, şi-urechea-n jur la fel,
Găseşti doar cunoştinţe ce seamănă cu el,
Iar naltul zbor în flăcări al spiritului tău
La chip şi-asemănare se-apropie de-al său;
Răpit eşti, te tîrăşte mai luminos acum,
Pe unde treci podoabă devine loc şi drum.
Nu mai contezi, iar timpul în urmă a rămas,
Şi incomensurabil e fiecare pas.

DESIGUR

«N a t u r a î n l ă u n t r u l e i
— O, filistine! —
«N u l a s ă n i c i u n s p i r i t c r e a t o r.»
Mie şi celor înrudiţi cu mine
Nu ne surîd deloc
Asemenea cuvinte!
Gîndirea noastră nu ne minte:
Noi suntem înlăuntru-n orice loc.
«O, c î t d e f e r i c i ţ i s u n t c e i
C e ş t i u d o a r î n v e l i ş u - e x t e r i o r!»
Aud acestea de-o întreagă viaţă.
Şi le blestem, dar nu pe faţă.
De mii de ori vreau fraza repetată:
Totul ne-o dă din plin şi-ades;
Natura nu are nici miez
Nici coajă separată,
Ea este totul d i n t r - o d a t ă.
Tu-ncearcă-te adesea, ca să vezi
Dacă eşti coajă sau eşti miez.

UNUL ŞI TOTUL

Spre-a se-ntîlni-n dezmărginire,
Uşor trec toate spre pieire,
Acolo-i stins orice dezgust;
În loc de dor, doar cruntă vrere,
În loc de pofte, legi severe,
Şi-n renunţări un dulce gust.

Tu, suflet cosmic, vino, ia-ne!
Cu duhul vremii-n lupte-avane
Elanul ni-l simţim chemat.
Sublimi maieştri, duhuri bune
Conduc încet, cu sfiiciune,
Spre cel ce toate le-a creat.

Ca să transforme tot-făcutul,
Spre-a-i frînge-ncremenirii scutul,
Eternul act lucrează treaz.
Şi ce n-a fost, vrea să devină
Pe noi pămînturi, în lumină;
Şi n-are nicidecum răgaz.

Activ şi creator, se plimbă,
Întîi ia formă, apoi se schimbă;
Părelnic stă momentu-n vînt.
Eternu-n Tot mereu se zbate:
Căci în neant se surpă toate,
Cînd vor să stăruie-n ce sînt.

@Asociaţia Ziariştilor Independenţi din România

TESTAMENT

Nici o făptură-n gol nu poate
Pieri! Eternul mişcă-n toate,
Menţine-te-n fiinţă, pur!
Fiinţa-i veşnică: legi de-aur
Păstrează viu un vast tezaur
Podoabă Totului din jur.

De veacuri adevăru-i gata,
Alese spirite legat-a:
Înşfacă-i vechiul gît acum!
Prinos e, fiu al Terrei, celui
Ce-n soare a văzut inelu-i
Şi-al sferelor surate drum.

Apoi te-ntoarce-n tine-ndată:
Aici îţi afli centrul, iată —
Şi nendoios, ca drepţii, ia-l.
N-ai norme-aici, să te-mpresoare,
Căci conştiinţa pură-i soare
Pe firmamentul tău moral.

Apoi în simţuri mută-ţi crezul:
Nimica fals nu-ţi minte văzul,
Dacă prin cuget, treaz, te-ndrumi.
Cu ochi curat şi cald ia-ţi prada,
Şi calcă singur prin livada
Mirific-înzestratei lumi.

Păstrează cumpănă-n desfături;
Raţiunea fie-i vieţii-alături,
Cînd viaţa-mparte voluptăţi.
Atunci trecutul e statornic,
În faţă viitoru-i spornic,
Iar clipele-s eternităţi.

Iar cînd ţi-a reuşit în fine,
Şi-un simţămînt pătruns-a-n tine:
Real, doar ce-i fecund, reţini —
În trebi obşteşti te-ncearcă zelul,
Ci ele merg precum li-e felul,
Adună-te cu cei puţini.

Şi cum, prin vremi, spre noi străbate,
Încet, un act de caritate,
De filozofi şi-aezi sporit,
Aşa ţi-atingi frumoasa ţintă:
Căci pentru cei aleşi, să simtă
E rostul cel mai de dorit.

În româneşte de
ŞTEFAN AUG. DOINAŞ
şi
HORIA STANCA

ROZA DIN CÎMPIE

Un băiat văzu-n vîlcea
Roza din cîmpie;
Pură-n rouă strălucea,
Şi-alergă zorit spre ea,
Plin de bucurie.
Roză, roză, roză foc,
Roză din cîmpie.

Zise el: Te rup, fir pur,
Roză din cîmpie!
Zise ea: Te-nţep, să-ţi fur
Gîndul, căci nu vreau să-ndur
Chin şi silnicie.
Roză, roză, roză foc,
Roză din cîmpie.

Rupse aprigul ştrengar
Roza din cîmpie;
Înţepîndu-l, ea-nzadar
Plînse, căci mult chin şi-amar
S-au grăbit s-o-mbie.
Roză, roză, roză foc,
Roză din cîmpie.

BUN VENIT ŞI DESPĂRŢIRE

Zvîcnii din piept: în şea, ca vîntul!
Şi-abia gîndind, s-a şi făcut.
Amurgul legăna pămîntul
Şi noaptea-n munţi plutea tăcut.
Stejaru-n bură sta himeric,
Gigant nălţîndu-se aici,

@Asociaţia Ziariştilor Independenţi din România

Unde din tufe-un întuneric
Privea cu ochii negri, mici.

Jelind pe-a norilor colină
Prin aburi luna picura,
Un fir de vînt cu-aripa-i lină
Auzul mi-l înfiora;
Din beznă-n jur năşteau himere;
Dar stam semeţ, voios şi drept:
Ce vîlvătaie în artere!
Şi ce jăratec dulce-n piept!

Te-am revăzut, şi dulci desfături
Din ochiul tău mi-erau balsam:
Cu inima ţi-eram alături,
Doar pentru tine respiram.
Plutea-mprejurul scumpei feţe
Un roz de zi de Mai, iar tu
O Zei, îmi dăruiai blîndeţe:
Dorită, meritată — nu!

Dar vai! cu soarele din zare
Simţii ai despărţirii zimţi:
Sărutul tău ce desfătare!
Şi ochii tăi ce suferinţi!
Plecam, cădea a ta privire,
Mă urmăreai cu ochi neclar.
Dar să iubeşti ce fericire:
Să fii iubit, o Zei, ce har!

ELEGII ROMANE

I

Spuneţi voi, pietre, vorbiţi-mi voi, nalte palate!
  Străzi, pronunţaţi un cuvînt! Geniu, tu nu te agiţi?
Da, încă viu este totu-ntre sfintele-ţi ziduri,
  Romă eternă; doar mie toate-mi stau mute-mprejur.
Cine-mi şopteşte, la care fereastră privit-am
  Scumpa fiinţă, cîndva, ce-n văpăi m-a-ncîntat?
O, mai presimt oare drumul ce, iarăşi şi iară,
  Ei să mă dea, să mă smulgă, ca jertfă a vremii de preţ?
Încă mai văd azi biserici, palate, ruine, columne,
  Ca unui om chibzuit plimbarea îmi e de folos.
Toate trec însă curînd: mai rămîne, aparte, un templu,
  Templul lui Amor să fie, prag pentru cei consacraţi.

Roma, o lume eşti tu; dar lipsită de dragoste
  Lumea lume nicicînd, cum nici Roma Romă n-ar fi.

III

Nu-ţi face, dragă, reproş, că mi te-ai dat prea devreme!
  Crede, nu-i gînd îndrăzneţ, de tine rău nu gîndesc.
Amor posedă săgeţi felurite: ajunge o zgîrietură,
  Scursa otravă în inimă chinuri mult timp va isca.
Dar ca puternice-aripi, cu vîrf ascuţit, celelalte
  Intră în măduvă-adînc, sîngele iute-l aprind.
Cînd, în eroice vremuri, iubitu-s-au zei şi zeiţe,
  Pofta privirii-i urma, desfătarea poftei apoi.
Crezi tu că mult şovăit-a zeiţa iubirii pe gînduri,
  Cînd în dumbrăvile Idei, pe timpuri, Anchise-i plăcu?
Luna, de s-ar fi sfiit, pe frumosu-adormit să-l sărute,
  O, Aurora din pizmă zorită îndată-l trezea.
Hero văzu pe Leandru în tolul serbării, şi-n grabă
  Îndrăgostitul sări cu ardoare în valul nocturn.
Rhea Silvia se duse, prinţesă fecioară, la Tibru
  Jos, după apă, şi zeul o prinse acolo pe ţărm.
Marte aşa-şi zămisli odraslele! La o lupoaică
  Gemenii-au supt, iar Roma prinţesă a lumii e azi.

STROPII DE NECTAR

Cînd Minerva, celui drag, lui
Prometeu, favor menindu-i,
Cupa cu nectaruri plină
I-a adus aici din ceruri,
Oamenii să-şi fericească
Şi cu dor de nalte arte
Să le-nsufleţească pieptul;
Aleargă cu iuţi picioare,
Jupiter să n-o zărească:
Şi-astfel clătinat-a cupa,
Şi vre-o cîţiva stropi căzură
Din văzduh pe solul verde.

Harnice-au venit albine
Şi cu rîvnă îi sorbiră;
Fluturii sosiră-n grabă
Ca să bea o picătură;
Chiar păianjenul informul
S-a tîrît, sorbind cu seta.

Fericite, supt-au stropii
Şi-alte vietăţi gingaşe;
Iar de-atunci împart cu omul
Harul cel mai nobil, arta.

@Asociaţia Ziariştilor Independenţi din România

DILETANT ŞI ARTIST

Frunzele, de la natură date,
Sunt pînă la urmă şi-adunate,
Înspre viaţă şi-artă ne invită.
Însă vouă, -n sfera artei, vie,
Orice frunză un întreg vă fie,
Şi strădania voastră-i răsplătită.

CÎNTECUL SPIRITELOR PESTE APE

Sufletul omului
E asemenea apei:
Din cer pogoară,
La cer se-nalţă,
Şi iarăşi se cere
În jos spre pămînt,
Mereu schimbător.

Curge din naltul
Zid de cremeni abrupt
Şuvoiul curat,
Apoi dulce se-mproaşcă
În valuri de nori
Spre neteda stincă,
Şi uşor primit
Domneşte ca voaluri
Abia susurînd
Pe joase prăpăstii.

Stinci se ridică
În calea căderii,
Supărat el spumegă
În trepte
Spre-abis.

În pat de cîmpie
Tiptil umple livezile văii:
Şi-n lacul cel neted
Îşi răsfring chipul
Stelele toate.

Vîntul i-e valului
Rival îndrăgit;
Vîntul stîrneşte din prunduri
Talazuri în spumă.

Suflet al omului,
Asemeni eşti apei !
Soartă a omului,
Asemeni eşti vîntului !

LIMITELE UMANULUI

Cînd străvechiul,
Sfîntul Părinte
Cu calma lui mînă
Din norii ce bubuie
Binecuvîntate fulgere
Seamănă pe pămînt,
Eu sărut ultimul
Tiv al hainei sale,
Copilăreşte-nfiorat
De credinţă în piept.

Căci cu Zeii
Să nu se măsoare
Nicidecum vre-un om.
Cînd dă să se scoale
Şi-atinge
Cu creştetul aştrii,
Ne-nfiptă niciunde
I-e talpa nesigură,
Şi se joacă cu el
Nouri şi vînturi.

Cînd stă cu solide
Oase vînjoase
Pe bine-aşezatul
Pămînt stătător;
Nu doar cu stejariul
Sau viaţa de vie
Ajunge-atunci el
Să se compare.

Ce-i deosebeşte
Pe Zei de oameni ?
Că multe valuri
Prin faţa acestora
Schimbă veşnicul rîu:
Valul ne-nalţă,
Valul ne-nghite
Şi dispărem.

Un mic inel
Ne ţărcuie viaţa,
Şi mute neamuri
Se înşiră durînd
Pe-al existenţei
Lanţ nesfîrşit.

@Asociatia Ziaristilor Independenti din România

DIVINUL

Nobil fie omul,
Caritabil şi bun!
Căci numai aceasta
Îl deosebeşte
De toate fiinţele
Ce le cunoaştem.

Cinste necunoscutelor,
Superioare fiinţe
Abia presimţite!
Lor să le semene omul;
Pilda lui instruiască-ne
Credinţa în ele.

Căci nesimţitoare
Este Natura:
Soarele luminează
Şi rău şi binele,
Şi nelegiuitului
Îi ard, ca şi celui bun,
Luna şi stelele.

Vînt şi fluvii,
Trăznet şi grindini
Calea-şi urmează,
Şi grăbite trecînd
Îi înşfacă
Pe unul şi altul.

Tot astfel norocul
Dibuind prin mulţime,
Înhaţă cînd buclata
Candoare-a băiatului,
Cînd vinovatul
Creştet pleşuv.

După veşnice,
Mari legi, de bronz,
Noi trebuie toţi
Să-mplinim cercul
Fiinţei noastre.

Dar numai omului
E menit imposibilul:
El deosebeşte,
Alege şi judecă;

El poate clipei
Să-i confere durată.

Numai el are voie
Să răsplătească pe bun,
Să osîndească pe rău,
Să vindece şi salveze,
Tot ce-i greşeală, cutreier
Cu folos să unească.

Iar noi îi cinstim
Pe Nemuritori
Ca şi cînd ar fi oameni,
Săvîrşind în mare
Ceea ce-n mic face
Sau vrea omul bun.

Fie omul nobil
Caritabil şi bun!
Neobosit plăsmuiască
Ce-i drept şi util,
Un exemplu ne fie
Al acelor presimţite fiinţe!

MIRELE

Era tîrziu — dormeam, în piept sta trează
Gingaşa inimă, ca-n plină zi;
Ziua veni — părea că se-nnoptează:
Prisos mi-erau oricite mi-ar urzi.

Da, ea lipsea; şi fapta, rîvna toată
Prin jaru-aprinsei ore-avut-au rost
De dragul ei: ce viaţă-nviorară
În seara rece! răsplătit am fost.

Soarele scăpăta, şi mînă-n mînă
Ne-am bucurat de ultimu-i desfăt,
Iar ochii-n ochi privind păreau că-ngînă:
Din Est, o sper, veni-va îndărăt.

E miezul nopţii — stele-n vis mă-mbie
La pragul unde odihneşte ea.
Să dorm acolo fie-mi dat şi mie!
Viaţa, oricum ar fi, e bine-aşa.

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

METAMORFOZA PLANTELOR

Te încurcă, iubito, cu-amestecu-n feluri o mie
Această-mbulzeală de flori din grădina din jur;
Denumiri auzi multe, şi uneia alta-i urmează
Mereu aducîndu-ţi un sunet barbar în auz.
Toate fiinţele seamănă, nici una întocmai cu alta;
Şi-astfel o tainică lege se vădeşte în cor,
O sfîntă enigmă. O, de-aş putea, prietenă scumpă,
Norocos să-ţi dezvălui atotştiutorul cuvînt!
Devenirea, priveşte-i, cum planta fără-ncetare
Condusă treptat se preface în floare şi fruct,
Din sămînţă purcede, măruntă, de-ndată ce glia
Tăcută îi dă drumul în viaţă din sînu-i fecund,
Şi atracţiei sfintei lumini, cea-n eternă mişcare,
Prezintă-a-ncolţitelor frunze-edificiu plăpînd.
Simplă dormea în sămînţă puterea; sub coajă
Tupilat odihnea, în sine închis, un model iniţial,
Rădăcină, şi germen, şi frunză incolor abia dezvoltate;
Uscat îşi păstrează sămînţa calma ei viaţă, în sus
Năzuind, se încrede în umezeala atît de gingaşă,
Şi se-nalţă de-odată în noaptea de jur împrejur.
Însă simplă rămîne făptura-apariţiei prime;
Şi-aşa se arată pe sine-ntre plante-un copil.
Dar din ea un impuls următor, înălţat, înnoieşte,
Nod peste nod aşezîndu-le, prima fiinţă mereu.
Însă nu totdeauna pe-aceeaşi; căci divers se produce,
Instruită, cum vezi, următoarea frunză la rînd,
Mai crestată, mai lungă, tăiată în părţi şi la vîrfuri,
Cele crescute-nainte-odihnesc pe organul de jos.
Şi astfel ajunge întîi la-mplinirea înalt destinată,
Ce la unele specii te lasă nespus de uimit.
Mult nervurat şi zimţat, pe-o suprafaţă umflată,
Pare belşugul impulsului liber şi fără sfîrşit.
Dar aici în puternică mînă ţine Natura formarea,
Liniştit îndrumînd-o spre desăvîrşire acum.
Mai cu grijă conduce-acum seve şi vase strîmtează,
Şi curînd în structură efecte mai gingaşe-apar.
De pe margini activul impuls domolit se retrage,
Iar nervura tulpinei acum se-mplineşte de tot.
Însă iute şi fără de frunze se-nalţă gracila tulpină,
Şi-un contur minunat îl atrage pe cel privitor.
Se aşează acuma în juru-i, cu număr şi fără de număr,
O frunză mai mică cu altele-asemenea ei într-un cerc.
Adunat împrejurul axei ascunsul caliciu se-aţine,
Spre fiinţa sublimă deschide coroane-n culori.
Aşa se făleşte Natura-n înalta-i deplină-arătare,
Succesivele membre-arătînd rînd pe rînd, cum apar.
Şi din nou te uimeşti, cînd pe lujeru-i floarea
Pe suplele-i schele perindă al frunzelor schimb.
Dar splendoarea e-n bunăvestirea noii creaţii;
Da, coloratele frunze o mînă divină presimt,
Şi grăbit se contractă; pe cînd formele cele
Mai dulci îndoit tind în sus, pentru a se uni,
Cordial stau acum delicate perechi împreună,
Numeroase-nconjoară în cercuri altarul sfinţit.
Se îndreaptă Hymen spre el, şi arome măreţe, superbe,
O dulce mireasmă emană, totu-mprejur înviind.
Şi acum solitari germeni se umflă de-odată,
În poala maternă-nveliţi de fructul mustos.
Iar aici îşi încheie Natura inelul eternelor forme;
Însă altul mai nou îl apucă pe cel precedent,
Ca mereu, prin toţi timpii, lanţul să se lungească
Şi ca-ntregul să fie, asemenea părţilor, viu.
Adorato, priveşte forfota multicoloră ce nu se
Mai mişcă-ncurcată în faţa-nţelegerii-acum.
Orice plantă eternele legi ţi le vesteşte,
Şi orice floare-ţi vorbeşte mai tare mereu.
Însă tu descifrează aici litera sfîntă-a Zeiţei,
Şi-atunci, chiar sub forma-i schimbată, peste tot o vezi.
Şovăiască rîma tîrîş, alerge fluturii-n grabă,
Chiar omul prescrisa structură şi-o schimbe cît vrea!
O, şi-aminteşte-ţi la fel, cum blînd cunoştinţa în germen
Pe rînd zămislit-a plăcută deprinderea-n noi,
Prietenia puternic ni se dezvălui înlăuntru,
Şi cum Amor pînă la urmă floare şi fructe rodi.
Te gîndeşte, ce felurit, cînd una, cînd altă făptură
Calme crescînd natură simţirilor noastre le-au dat!
Şi la fel să te bucuri de ziua de astăzi! Sfînta iubire
Tinde spre fructul suprem al aceluiaşi sens, şi fel
De-a vedea ce e-n jur, ca-n acordul privirii
Să se lege perechea, să afle-un tărîm mai înalt.

@Asociaţia Ziariştilor Independenţi din România

STRĂVECHI CUVINTE ORFICE

DAIMON-Demon

Ca-n ziua, cînd, născîndu-te, senine
Saluturi soarelui roteau planeții,
Curînd treptat s-a împlinit în sine
Ființa ta, prin legea dată-a vieții.
Așa ți-e scris să fii, nu scapi de tine,
Așa o spun sibilele, profeții.
Nici timp, nici forță nu știrbesc sub boltă
Tiparu-adînc, ce fraged se dezvoltă.

TICHE-Accidentalul

Rigid hotar, dar dulce-l ocolește
Ceva fugar, ce-n noi, cu noi se-agită;
Nu singur ești, te modelezi obștește,
Iar fapta ta pe-a celorlalți imită;
În viață cînd se stinge, cînd lucește,
Un joc e, și la fel e cîntărită.
Plin, cercul vîrstei pașnic se destinde,
Dar lampa-așteaptă flacăra, ce-aprinde.

EROS-Iubire

Ea nu așteaptă-n van! — Din cer pogoară,
Unde-a fugit, din vechi pustii de jos,
Din piept și frunte-o zi de primăvară
Îi răspîndește zborul vaporos,
Acum dispare-n vînt, se-ntoarce iară,
E-un har în chin, și-i dulce-dureros.
Sunt inimi care jinduie comunul,
Dar cea mai nobilă rîvnește Unul.

ANANKÉ-Necesitate

Și iată, iarăși e cum scrie-n stele:
Condiții, legi: voința, chiar tenace,
O vrere-i doar, sub obligații grele,
Iar bunul plac în fața vrerii tace;
Multe iubim, dar renunțăm la ele,
Din dor și chef cerința sclavi își face.
Părem, doar, liberi; anii iau aminte
Că suntem mai constrînși decît nainte.

ELPIS-Speranță

Dar chiar în zid de bronz și-n granițí crunte,
Atare poartă, groaznică, cedează,
De-ar fi durată-n secoli, ca un munte!
O ființă fără frîu plutește, trează:
Din nori, din cețuri și din ploi mărunte
Ne ia cu ea, prin ea ne-ntraripează.
Prea bine-o știți, întregul Tot amvon i-i;
Dăm din aripi — și-n urmă curg Eonii!

POLARITATEA PERSONALITĂȚII

VIAȚĂ ȘI CREAȚIE

BENEDETTO CROCE

Existența morală și intelectuală

Se obișnuiește, nu fără temei, ca cercetarea de tip biografic să fie întreprinsă cu mult mai mare generozitate atunci cînd este vorba de Goethe, decît în legătură cu oricare alt poet; deși mai apoi faptul va fi regretat întrucît, în cazul lui Goethe, mai mult decît în altele, ea strivește și sufocă judecata artistică pură. Cine a spus că, dacă Goethe nu ar fi fost un mare poet prin vers, ar fi fost oricum un mare artist prin viață, a spus neîndoielnic un lucru lipsit de valoare în sensul strict al termenilor, neputînd concepe viața pe care el a trăit-o fără poezia pe care el a scris-o; și totuși — în formă imaginativă — o atare aserțiune a umbrit raportul dintre viața lui și poezie, asemănător raportului dintre un întreg și o parte, fie ea oricît de mare. Nu este oare adevărat că cele mai multe dintre volumele de opere ale lui Goethe (chiar fără a socoti corespondența și «convorbirile») sînt constituite din memorii, anale, jurnale, însemnări de călătorie, și nu puține dintre celelalte conțin autobiografii inserate în text ori deghizate, cărora criticii se străduie să le găsească cheia? Nu este autobiografia aceea care împresoară și acoperă din toate părțile, asemenea unei vegetații luxuriante, operele cele mai caracteristic poetice?

Artist prin viață, el este maestru de viață, mai exact un maestru înțeles nu ca un moralist care propune un ideal și recomandă norme de conduită, ci nemijlocit, prin viața însăși, din care și-a extras observațiile și maximele scrise și rostite, observații și maxime care alcătuiesc ilustrarea și compendiul ei teoretic. Maestru nu pentru un anumit fel de a fi, individual și tehnic — sau, dacă doriți, și pentru acesta —, ci, înainte de toate, maestru al vieții omului ca om pur, ilustrînd de fapt modul cum se soluționează problemele generale, de totalitate și specificitate, de

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

statornicie și schimbare, de pasiune și voință, de practică și teorie, problemele diferitelor vîrste și ale rolului care-i revine fiecăreia și așa mai departe. Biografia lui, împletită cu opera, ne oferă un curs clasic și complet, *per exempla et praecepta*, de înaltă umanitate: tezaur care poate nu este utilizat în zilele noastre pe cît ar merita de către educatori și chiar de către autodidacți.

Este adevărat că o anume literatură la modă, avidă de colosal, de misterios și mai ales de cultivarea egotismului și a superfluului, a început să recomande acea *imitatio Goethii*, descriindu-și modelul ca pe o ființă supraumană și neumană, aflată dincolo de bine și de rău, declarîndu-se satisfăcută de această imagine care oglindește propriile-i sminteli. În timp ce figura lui Wolfgang Goethe este alcătuită din virtute calmă, din bunătate reținută și din dreptate, din înțelepciune, din echilibru, din bun-simț, din vigoare, în sfîrșit, din tot ceea ce se obișnuiește a fi ironizat drept « burghez ». Arta de a te sustrage îndatoririlor mărunte, de a-ți pierde din consistență și a te înălța deasupra naturii omenești sau de a te cufunda în simțuri, abrutizîndu-te, va putea fi învățată de la alți maeștri, însă nicidecum de la el. A fost profund, însă nu « abisal », așa cum s-ar dori să fie socotit acum; genial, însă nu diabolic. Spusa lui era simplă, limpede și blîndă: pentru a-și fixa bine învățăturile în sufletele celor la care ținea, el le așternea bucuros în versete modeste. Astfel, dorind să-i sfătuiască să nu se piardă în universalitatea abstractă, spunea: « *Willst du dich am Ganzen erquicken / So musst du das Ganze im Kleinsten erblicken* »[1] ; sau, în ultimul an de viață, adresîndu-se tinerilor ce-i trimeteau compuneri poetice: « *Jüngling, merke dir in Zeiten, / Wo sich Geist und Sinn erhöht, / Dass die Muse zu begleiten, / Doch zu leiten nicht versteht* »[2].

Și, în fond, care îi era sfatul? Să fii, înainte de orice, în tot ceea ce faci, un om întreg, acționînd cu toate puterile unite, fără a despărți simțirea de gîndire, nelucrînd înafară și ca un pedant: imperativ pe care, în anii plini de avînt ai tinereții, cînd era fascinat de spirite bizare ca Hamann, Goethe l-a înțeles oarecum la modul material ori fantezist, dar pe care l-a aprofundat curînd, clarificîndu-l și corectîndu-l el însuși, dînd concretețe totalității mistice și inefabile, revelîndu-i determinările. Astfel, pe de-o parte, și-a apropiat-o el însuși, sfătuindu-i în același timp pe ceilalți să caute adevărata totalitate în elementul particular, în lucrarea individuală, măiestria în « autolimitare »; iar pe de alta, să nu se împotrivească pasiunilor și sentimentelor, dar nici să nu se lase în voia lor, cel mai bine fiind să-și dezvolte înlăuntru elementul activ, educîndu-se să nu dorească și să viseze, ci să voiască și să acționeze. El știa că pasiunile — și, înainte de toate, dragostea — se înfățișează fără a fi chemate, impunîndu-se de la sine, astfel încît, prin asceza sa, el nu și-a propus niciodată să le înfrunte și să le distrugă, să înlăture elementul sensibil în favoarea celui rațional, ci să le echilibreze, iar atunci cînd simțirea și imaginația deveneau amenințătoare și excesive, obișnuia să se elibereze de ele, modelîndu-le în reprezentări artistice: procedeu la care poate recurge oricine, chiar fără a fi neapărat poet sau poet mare ca el, întrucît respectivul procedeu nu înseamnă în fond altceva decît capacitatea de a ne obiectiva propriile stări sufletești, a le fixa, a lua act de existența lor, deschizînd astfel calea meditației și analizei. Chiar atunci cînd devenise competent și stăpîn pe sine, chiar și în anii de maturitate, el nu și-a înăbușit suspinele de dragoste, însă nu le-a îngăduit niciodată să-i slăbească tonusul muncii; iar uneori le-a tratat aproape ca pe o febră, de ale cărei răgazuri trebuie să profiți:

[1] « Ce vrei să renaști în întreg, / trebuie întregul să-l vezi în fărîmă ».
[2] « Ai grijă, tinere, în vremile / cînd aripi prind și mintea și simțirea, / Muza făcută-i să-nsoțească, nu să călăuzească ».

astfel, într-o epigramă, se îmbărbătează pe sine să ducă mai departe în ritm alert opera la care tocmai lucra, înainte ca Amor să se trezească din nou. Fără a fi dezarmat în fața naturalului, nu-i era ostil în mod hotărît; se împotrivea însă abstracțiunilor care își arogau dreptul de a guverna lucrurile; concretizînd și de această dată, el a recomandat să nu-ți impui niciodată să urmezi un program dinainte stabilit, ci să respecți spontaneitatea și să voiești a fi mai degrabă spectatorul decît stăpînul propriului talent (« *das inwohnende Talent ganz als Natur zu betrachten* »[1]), lăsîndu-l să se îndrepte către poezie, către știință, către critică, către unul ori altul dintre subiectele și genurile de poezie, după trebuințele și necesitățile obiective și reale ale diferitelor momente (« *denn es ist Drang, und so ist's Pflicht* »[2]): diversitate de atitudini care — dacă nu este o simplă ambiție de diletant — are o logică și o coerență cu mult mai stricte decît cele care se vor impune dinafară. Dinafară el nu accepta nimic: n-a acceptat să facă pe nemulțumitul și pe revoltatul atunci cînd inexperiența și clocotul tinereții trecuseră; nici mai apoi să îndeplinească rolul de profet imprecator și instigator, de *vates* naționalist și belicos, din moment ce el — care nu se angrenase niciodată în lupte sociale și politice, ci numai în acelea interioare și morale — nu putea să participe cu toată ființa lui la revolta națiunilor împotriva puterii universale a lui Napoleon, întrucît, deși își iubea patria germanică, nu izbutea să-i urască pe francezi, și, trăind în muzeul lui de la Weimar, nu se simțea în stare să compună poeme războinice, care trebuiau să se nască (spunea el) în bivuacuri, chiar atunci, pe loc. Și cum fanaticii sînt întotdeauna puțin spontani, întotdeauna intelectualiști, el i-a repudiat pentru toate calitățile lor: sentimentali și oameni « sensibili », adoratori ai « supraomului », mistici și catolici înfocați, și tot așa pînă la romantici; și nu și-a pierdut niciodată seninătatea rațiunii, preferînd toleranța, nu pe aceea molatecă și indiferentă, ci pe cealaltă, viguroasă și sigură, care înțelege fiindcă se sprijină pe experiență, pregătind — dacă poate — leacul, fără să strige în gura mare; și a sfîrșit prin a-i considera drept un element necesar și un mediu prielnic ființei sale chiar și pe cei care i se împotriveau și care-l urau. Scrutîndu-se, analizîndu-se, neoprindu-se niciodată, preferînd opera acțiunii, « *sich überwinden* », depășindu-se mereu: iată ceea ce a voit și a realizat el; a fi *tu însuți* și a nu semăna cu nimeni altul, ci a semăna (el în felul său, ceilalți în felul lor) cu *Supremul*, « *dem Höchsten* », adică cu rațiunea și adevărul.

Nu un altfel de maestru, și nici mai mic, s-a dovedit Goethe în planul vieții literare, trecînd și de această dată de la tinereasca și înflăcărata afirmare a drepturilor « geniului » și « sentimentului », de la revolta împotriva « regulilor », desigur nu la restaurarea regulilor extrinseci și la aversiunea față de sentiment și genialitate — întrucît a ținut întotdeauna să fie considerat « *ein Befreier* », un eliberator, care îndemnase la cultivarea artei « *von innen heraus,* » din străfund —, ci la studiu, la meditație, la « *Besonnenheit.* » Împreună cu ceilalți aderenți ai mișcării *Sturm und Drang* reacționase mai înainte împotriva literaturii franceze intelectualiste și ironice, îmbătrînită și sulemenită ca o bătrînă doamnă; însă nu mult după aceea a învățat să prețuiască claritatea prozei voltairiene, valoarea școlii și a disciplinei; și i-a criticat aspru pe germanii lui, care nu voiau « să învețe arta », obișnuind să justifice orice nerozie pe care-o scriau prin faptul că așa simțeau. De asemenea, a abandonat foarte repede visul iluminist după care societatea va putea intra cîndva într-o epocă a artei, și în general a vieții, cînd drumul cel adevărat va fi aflat odată pentru totdeauna; și observa că drumul îl afli mai degrabă prin trudă, însă, asemenea

[1] « A socoti talentul, care era în el, în întregime ca *natură* ».
[2] « Există *impulsul* de a face un lucru, și deci există *datoria* de a-l face ».

@Asociatia Ziaristilor Independenti din Romania

valurilor despicate de corabie, el se închide curînd după aceea. « A da formă poetică realului »: astfel definise Merck, un prieten de-al său, înclinația pe care Goethe o vădise limpede încă de tînăr; acestei sentințe el i-a rămas credincios, cealaltă — după care « orice poezie adevărată este poezie de ocazie » — fiind numai o simplă variantă a ei. Însă indispensabilul conținut artistic, oferit de viața personală, trebuia să fie într-adevăr așa precum se anunța, iar nu simplă vanitate, adică îngîmfare, fără acoperire; de aceea, el îi dezaproba pe cei care făceau experiențe menite să le furnizeze material pentru poezie, iar, după ce a publicat *Werther*, se minuna că tinerii îl imitau, și că ceea ce el transpusese din viață în poezie ei voiau să transpună, dimpotrivă, din poezie în viață. Pentru acest motiv, și pentru altele asemănătoare, Goethe a fost un critic sever al romantismului, iar împărțirii instituite atunci în cele două tipuri de artă, el i-a adăugat în chip de comentariu calificativul de « sănătos » pentru clasic și « bolnav » pentru romantic. În ghiveciurile romantice îi displăcea lipsa de formă și de caracter, precum și autosatisfacerea eu-lui; el a văzut în « umorism » manifestarea acută a bolii, întrucît « umoarea » (a remarcat pe bună dreptate) este un element al geniului, însă ea nu-l poate înlocui, iar precumpănirea acesteia indică decăderea artei, pe care-o corodează iar pînă la urmă o distruge. Diagnostic și critică care au nu o valoare istorică și trecătoare, ci teoretică și perenă, întrucît definesc atitudini spirituale care revin necontenit, fiind ale acelui timp la fel ca și ale timpului nostru. Și pentru epoca respectivă ca și pentru cea de astăzi este valabilă critica lui Goethe la adresa unei anumite drame romantice, pe care el o considera drept « produs patologic, întrucît în ea sînt tratate cu o insistență excesivă părțile lipsite de substanță, și, în schimb, cele care ar avea nevoie de substanță sînt deficitare din acest punct de vedere »; iar descumpănirea sa în fața versurilor impecabile, care deveniseră foarte comune în Germania, unde (spunea el) odată răspîndită cultura poetică « nu mai există nimeni care să facă versuri proaste ». Ura față de ceea ce este străin, naționalismul în poezie i se părea un lucru stupid, sau, în cel mai bun caz, depășit, iar celebrul său concept despre *Weltliteratur*, literatură universală, a cărui instaurare o anunța, nu voia să însemne altceva decît împotrivirea față de orice concept naționalist, afirmarea caracterului supranațional al poeziei, părîndu-i-se de-acum posibil ca fiecare spirit liber să caute pretutindeni spiritele înrudite, primind de peste tot îndemnuri și exemple, ba chiar avertismente să n-o apuce pe căi deja bătute și care nu duc nicăieri. Opiniile sale asupra poeților contemporani (contemporani cu el de-acum bătrîn) sînt aproape toate substanțiale și definitive; în ceea ce ne privește pe noi, italienii, este suficient să amintim că, îndată ce a primit și a citit *Logodnicii*, el și-a dat seama că această carte reprezenta opera de maturitate a lui Manzoni, în care « apărea în plenitudinea el acea lume interioară care în tragedii nu-și aflase cadrul de manifestare », apreciind ca excesiv numai rolul acordat istoriei, părîndu-i-se că, datorită vremurilor nefaste, Manzoni se lăsa uneori prea mult copleșit de ea, ca Schiller de filosofie.

Despre estetica lui Goethe s-au scris multe disertații greșite, întrucît se caută nu ceea ce a gîndit Goethe, ci ceea ce nu a gîndit; și astfel, văzînd că el nu soluționează și nu vorbește despre probleme de un anume gen, cum sînt cele socotite îndeobște de filosofia artei sau de estetică, s-a tras concluzia că nu era un filosof al artei: cînd, de fapt, trebuia să se spună că era filosoful acelor probleme de artă care lui, ca artist, i se ofereau în prim-plan, și că în acest domeniu, ca și în acela al vieții morale, el este apt să ne ofere o mare bogăție de observații pertinente și de învățăminte eficace. Și nu era un filosof în sens scolastic, ci era, neîndoielnic, un filosof în sens real, prin meditațiile sale asupra problemelor științei și naturii. Față de celelalte probleme, pe care le-am putea numi metafizice sau religioase, el s-a arătat circumspect, mai bine-zis nu s-a ocupat de ele, călăuzindu-se după principiul conform căruia: « trebuie să explorezi ceea ce poate fi explorat și să venerezi împăcat Inexplorabilul ». E posibil (ba e chiar sigur) că — în conceptul său despre o știință a naturii ce trebuie să caute în diversele serii de fenomene fenomenul primordial (*Urphänomen*), care este o idee văzută și gîndită în același timp — el să fi greșit, contopind știință și poezie, cum de altfel li se întîmpla tuturor « filosofilor naturii » contemporani. Probabil (și chiar așa este) că el greșea profund în ascuțita critică la adresa lui Newton și în respingerea utilizării matematicilor în cadrul științelor fizice: eroare împărtășită și ea de idealiștii contemporani. Se poate (și lucrul este cert, fiind vorba de opinia unor oameni avizați) ca teoria lui despre culori să nu fie nici adevărată nici falsă, ci indiferentă din punct de vedere fizic, un fel de mitologie a luminii și întunericului, care nu slujește calculului și nu lămurește nimic din punct de vedere științific, în timp ce el a realizat adevărate descoperiri în anatomie și în botanică, domenii ale cercetării în care observația și intuiția se dovedesc utile. Nu este însă mai puțin adevărat că el, care tocmai ieșise dintr-un secol pasionat de matematică, a fost convins și a afirmat cu hotărîre că matematicile nu pot contribui la cunoașterea realului, și că în ele nu este exactă decît propria lor exactitate, un fel de « limbă franceză », în care totul se explică și totul este sărăcit, iar fiecare lucru își înăbușă propria-i existență și propriu-i caracter; și, în acest context, trebuie să recunoaștem că și a sa *Farbenlehre*[1] conține germeni sau exigențe de adevăr. Original și de o mare importanță filosofică este conceptul, la care el se referă adesea, conform căruia adevărurile se recunosc după capacitatea lor de a stimula viața, și că adevărurile sterile nu sînt adevăruri tocmai pentru că sînt lipsite de această capacitate; fapt pe care noi îl interpretăm și îl justificăm în sensul că fiecare adevăr se referă la o problemă vitală, determinată istoric, și care din această cauză acționează în viață, iar atunci cînd nu acționează înseamnă că problema era inconsistentă și presupusul adevăr nimic altceva decît subtilitate, tautologie sau verbalism. Demnă de reținut este și cealaltă idee întîlnită frecvent la el, după care adevărul este individual și cu toate acestea, ba chiar tocmai din acest motiv, adevărat și universal. Sclipiri și intuiții firave și vagi, dacă doriți, însă ale unor idei care vor reînvia mai apoi spontan, dintr-o necesitate interioară, continuînd să se organizeze și să se consolideze în filosofia modernă.

Această grandioasă evoluție morală și mentală, dincolo de orice deasupra poeziei, îi conferă lui Goethe amprenta care-l distinge și-l singularizează printre ceilalți poeți de rangul său; în cazul cărora viața și gîndirea se topesc în poezie întregi și fără urme, iar dacă ceva din ele rămîne pe dinafară, faptul e de o importanță neglijabilă, fiind vorba de o problemă deloc personală ori de sentimente și idei proprii timpului respectiv. Dar, cu toate că — așa cum s-a spus — în acest fel se explică precumpănirea analizei biografice în exegeza goetheană, istoria literară nu este însă nicicum dispensată de obligația sa, care este aceea de a rezista unei astfel de tendințe, temperîndu-i avîntul și ponderea, pentru a nu se lăsa abătută de la judecata pur artistică, care reprezintă îndatorirea ei specifică. Este desigur necesar să se țină permanent seama de viața personală a lui Goethe, însă numai cu scopul de a înțelege modul în care ea pregătește în diferite perioade diferitele forme ale artei lui, cum o interferează, cum uneori o tulbură.

În românește de MIHAI BANCIU

---

[1] *Teoria culorilor* (n.t.)

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

PAUL VALÉRY

Discurs în onoarea lui Goethe

Cîțiva oameni oferă ideea — sau iluzia — despre ceea ce Lumea, și în special Europa, ar fi putut deveni, dacă puterea politică și puterea spiritului s-ar fi putut întrepătrunde, sau, cel puțin, ar fi putut întreține raporturi mai puțin nesigure. Realul ar fi conferit înțelepciune ideilor; spiritualul ar fi înnobilat, poate, faptele și nu s-ar mai fi produs între cultura oamenilor și conduita lor în tot ce săvîrșesc, ciudatul și detestabilul contrast care-i uimește pe toți cei ce-l remarcă. Dar puterile acestea două sînt, poate, de proporții extraordinare; și, fără îndoială, așa și trebuie să fie.

Dintre cei cîțiva oameni la care mă referеam, unii aparțin secolelor XII și XIII. Alții au contribuit la ardoarea și splendoarea Renașterii. Ultimii, cei născuți în al XVIII-lea secol, se sting odată cu ultimele speranțe ale unei anumite civilizații fondate îndeosebi pe Mitul Frumuseții, și pe acela al Cunoașterii, și una și alta zămisliri sau invenții ale vechilor greci.

Goethe este unul dintre ei. Și, adaug imediat, este și ultimul. Nu mai afli, după el, decît circumstanțele din ce în ce mai puțin favorabile măreției aparte și universale a indivizilor.

Iată de ce acest centenar are, poate, o semnificație aparte și ar putea marca o epocă a lumii, căci neliniștea și activitatea de transformare a acestei lumi — între atîtea lucruri pe care ele le distrug și atîtea valori repuse, de ele, în discuție — tulbură sau amenință, în multe chipuri, viața proprie inteligenței și valorile esențialmente personale.

[. . .] *Goethe este setea noastră de plenitudine a inteligenței, de privire universală și de productivitate foarte fericită.* El ne reprezintă, *Domnilor oameni*, ca una din cele mai minunate încercări ale noastre de a ne dovedi asemeni unor zei. Această foarte veche promisiune — pe care Goethe, se pare, a făcut-o Celui ce-i acordase deosebitul omagiu de a-l aduce în scenă —, el a primit-o ca pe un sfat.

Ideea pe care o dă despre sine e aceea a capacității de-a îmbrăca o uimitoare multitudine de înfățișări. Inepuizabilul face parte din natura sa și, tocmai de aceea, îndată după moarte e așezat printre zeitățile și eroii Fabulei Internaționale, printre cei ale căror nume au devenit simboluri. Spui: GOETHE, cum ai spune ORFEU, — și, pe dată, numele său impune, zămislește în închipuire o Figură prodigioasă — un monstru de comprehensiune și de forță creatoare — monstru de vitalitate, monstru de mobilitate, monstru de seninătate care, după ce va fi cuprins, devorat, transformat în opere nemuritoare tot ce a putut o experiență umană, în cariera ei, să primească sau să acumuleze și să metamorfozeze, este, pînă la urmă, el însuși metamorfozat în *Mit*, căci el constrînge posteritatea să-l recuze, să-l glorifice pentru totdeauna pe acest incomparabil GOETHE căruia-i contemplăm, după un secol, revenirea pe cel mai înalt cer al Spiritului.

---

* **Fragmente din *Discursul în onoarea lui Goethe*, rostit la 30 aprilie 1932, la Sorbonna, cu ocazia împlinirii a 100 de ani de la moartea scriitorului german.**

Într-adevăr, aici pe pămînt, acest mare om reprezintă una dintre cele mai fericite izbînzi ale destinului speței umane.

[. . .] Anticii l-ar fi reprezentat, poate, sub înfățișările ambigue ale acelui zeu monstruos onorat de Roma; zeu de trecere, zeu de tranziție, care contempla toate lucrurile posibile prin două chipuri opuse, Ianus. La Goethe, IANUS BIFRONS, un chip se împotrivește secolului ce se sfîrșește; un altul, întors spre noi, scrutează. Tot astfel, el ar putea oferi un chip de o frumusețe clasică, privind spre Germania, și un altul, de expresie absolut romantică, dăruit Franței.

Dar aceeași statuie ciudată poate contempla tot atît de bine o sută de alte dualisme; și poate fixa cu o dublă frunte uimitorul număr de perspective simetrice, de profunzimi conjugate, de viziuni și de atenții complementare. Căci toate întruchipările lui Ianus, de la Roma, nu ar fi de ajuns pentru a reprezenta toate opozițiile, toate contrastele — sau, dacă vreți, toate sintezele coexistînd la Goethe. E aproape un joc să i le descoperi și acest joc trezește bănuiala că el își crease poate chiar un sistem din cultivarea contrariilor.

Temperamentul liric alternează la Goethe cu firea liniștită și răbdătoare a botanistului. Goethe este un amator, Goethe este un creator; e savant și galant; îmbină noblețea și candoarea cu un cinism pe care Mefistofel îl moștenește, poate, de la Rameau-nepotul; el știe să alăture o libertate supremă punctualității și zelului în funcțiile publice. În sfîrșit, el îmbină după propria-i fantezie pe Apollo și pe Dionysos, goticul și anticul, Infernul și Infernele, pe Dumnezeu și pe Diavol; după cum îmbină, după propria-i gîndire, orfismul și Știința experimentală, pe Kant cu Demonicul, și, în general, orice lucru cu un altul care-l respinge.

Toate aceste contradicții îl înalță și mai mult. Puternic prin forța sa vitală; puternic prin forța sa poetică; stăpîn pe mijloacele sale; liber, ca un strateg, pe manevrele sale interioare, — liber împotriva iubirii, liber împotriva doctrinelor, liber împotriva tragediei, liber împotriva gîndirii pure și împotriva gîndirii gîndirii; liber împotriva lui Hegel, liber împotriva lui Fichte, liber împotriva lui Newton, — Goethe își ocupă, fără efort, fără rival, locul său unic și suveran în lumea spiritului; și îl ocupă atît de categoric, încît va trebui să se producă în 1808, ca printr-o necesitate astrologică, acea invitație și acea întîlnire aproape prea dorită, prea făcută pentru a fi minune și parcă prea fericit comandată de fatalitatea poetică: invitația și întîlnirea cu Napoleon.

Trebuie (gîndesc, poate, în misterioasa lor absență, *Mumele*, aceste « Zeițe neștiute de muritori; de noi numite nu de voie bună ») — *trebuie ca aceste două mari linii să se întîlnească și din întîlnirea lor să se nască un eveniment de seamă pentru Spirit. Trebuie ca aceste două ființe unice să se atragă și să ajungă să se vadă. E important ca ochii admirabili și cuprinzători ai Poetului să primească privirea imperială și ca omul care dispune de atîtea vieți și omul care dispune de atîtea spirite să se cunoască — sau să se recunoască.*

Goethe nu a uitat niciodată această întrevedere; pentru el, fără îndoială, cea mai măreață amintire și nestemata mîndriei sale . . .

Scena a fost, totuși, foarte simplă; remarcăm, cu interes, prezența prințului Talleyrand și grija deosebită a acestui personaj, atît de interesant pentru Balzac, de a-i consemna și urmări cele mai infime detalii.

Facilitatea de a exploata literar un asemenea subiect mă reține să poposesc asupra lui. Însuși Napoleon consideră că trebuiesc evitate, cum spune el, tablourile, adică acele compoziții imaginare, de circumstanță, care se zămislesc, parcă, de la sine, din iluzii și situații prea semnificative.

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

Şi totuşi, cum să nu te laşi ispitit şi cum să nu ţii seama, aici, de romantismul şi de retorica de altădată? Nici Sorbona, de altfel, nici Academia nu le dispreţuiesc. Şi apoi, s-ar putea ca antiteza şi paralela să corespundă unei anume necesităţi spirituale.

Cum să nu te laşi ispitit? spuneam.

Imperiul care s-a fondat pe inteligenţa în acţiune şi imperiul inteligenţei în stare liberă se contemplă şi dialoghează O CLIPĂ . . . Ce Clipă ! . . . Ce clipă, aceasta în care Eroul Revoluţiei organizate, Demonul Apusului, Viteazul înarmat, Seducătorul Victoriei, cel despre care Joseph de Maistre spunea că e profeţit în Apocalips, îl cheamă pe Goethe la Erfurt ; — îl cheamă şi îl tratează ca pe un *om*, — cu alte cuvinte ca pe un *egal !*

Ce clipă ! . . . E chiar ora, 1808, momentul fără preţ în care Steaua se află la apogeu.

E o clipă ce rosteşte de la sine Împăratului cuvintele fatale ale pactului: OPREŞTE-MĂ . . . SÎNT ATÎT DE MINUNATĂ. E atît de minunată, încît toţi monarhii Europei se prosternează, la Erfurt, la picioarele acestui Faust încoronat. Dar El e conştient că adevăratul său destin, pentru eternitate, nu este destinul bătăliilor. Desigur, soarta lumii stă în frumoasele lui mîini ; dar soarta Numelui său se află în mîinile celor ce ţin pana ; împreună cu toată măreţia lui, care nu visează decît la posteritate ; el, care se teme mai mult ca orice de pamflete şi ironii, el ştie că ea depinde, în fond, de capriciul cîtorva oameni de talent. El vrea să conteze pe poeţi ; şi, dintr-o raţiune politică, îi adună în jurul său, alături de principii lumii, pe cei mai iluştri scriitori ai Germaniei.

Se discută literatură. Se fac referiri la Werther şi la tragedia franceză pentru a umple timpul cum se cuvine. Dar despre cu totul altceva este vorba. Deşi nimic nu face simţită în cuvinte întreaga importanţă a coincidenţei, a conjuncţiei de evenimente ce îi aduce faţă-n faţă pe Împăratul corsican şi pe Omul care leagă gîndirea germană de sursa solară a clasicismului şi care a ghicit secretul voluptuos al purităţii formei, — un întreg univers de fapte, de idei, de virtualităţi dă pondere acestei conjuncturi . . . Dar cochetăria este esenţială într-un asemenea dialog. Fiecare vrea să pară firesc şi îşi alege zîmbetul. Doi vrăjitori încercînd să se farmece unul pe celălalt.

Napoleon se face împărat al Spiritului şi chiar al Literelor. Goethe se face aici figura Spiritului însuşi. Poate că Împăratul are, despre adevărata substanţă a puterii sale, o conştiinţă mai exactă decît îşi imaginează Goethe?

Napoleon ştie mai bine ca oricine că puterea sa, mai mult decît toate puterile lumii, este o putere absolut *magică*, — o putere a spiritului asupra spiritelor, — un prestigiu.

El îi spune lui Goethe: sînteţi un *Om.* (Sau spune despre Goethe: Iată un Om). Goethe se predă. Goethe e măgulit pînă în adîncul sufletului. E cucerit. Acest geniu captivat de un alt geniu nu se va elibera niciodată. El va reacţiona cu indiferenţă în 1813, în momentul în care întreaga Germanie clocoteşte, iar imperiul se împuţinează.

— Sînteţi un Om. Un Om? . . . Adică: *o măsură a tuturor lucrurilor*, adică: o fiinţă faţă de care celelalte nu sînt decît eboşe, fragmente de oameni, — abia de oameni, căci ei nu sînt cu nimic măsura tuturor lucrurilor, aşa cum sîntem noi, DUMNEAVOASTRĂ şi cu MINE. Există în noi, domnule Goethe, o stranie virtute a plenitudinii, şi o frenezie, sau o fatalitate de a face, de a deveni, de a transforma, de a nu lăsa în urma noastră lumea aidoma cu ce era cîndva . . .

Iar Goethe (aceasta nu e născocirea mea), Goethe meditează şi se referă la ciudata sa concepţie despre Demonic.

Într-adevăr, ce personaj — acest Bonaparte — pentru un al treilea Faust !

Există, realmente, între aceşti doi Auguri, aceşti doi profeţi ai Timpurilor Noi, o curioasă analogie, care nu se lasă descoperită decît la distanţă, şi o simetrie ce-mi apare fără să o fi chemat în vreun fel. Din ea voi deduce, poate, o concepţie cu totul imaginară: dar judecaţi şi dumneavoastră, cum se impune, parcă, de la sine. E suficientă o privire rapidă pentru a-ţi da seama.

Şi unul şi celălalt sînt spirite de o forţă şi de o libertate extraordinară: Bonaparte, dezlănţuit în real, pe care-l conduce şi-l tratează cu vivacitate şi violenţă, dirijînd orchestra faptelor cu o mişcare furioasă, şi imprimînd în mersul realităţii lucrurilor omeneşti viteza şi fascinaţia neliniştită a unei ficţiuni fantasmagorice. El e pretutindeni, cîştigă pretutindeni; chiar şi nefericirea îi sporeşte gloria: el decretează în toate şi pentru toate. De altfel, tipul ideal de Acţiune completă, adică de act imaginat *construit* în spirit pînă la cel mai infim detaliu, cu o incredibilă precizie, — *executat* cu promptitudinea şi energia totală de a se destinde a unei fiare, — îl bîntuie şi îl defineşte exact. Fără îndoială, tocmai acest caracter, mobilizarea pentru acţiunea completă conferă acestui Om fizionomia antică remarcată ades.

El ne apare antic, aşa cum Cezar ne pare un modern, căci şi unul şi celălalt pot exista şi acţiona în toate timpurile. Imaginaţia puternică şi precisă nu cunoaşte tradiţii stînjenitoare ; cît despre noutăţi, ele îi sînt prielnice. Acţiunea completă îşi află totdeauna şi pretutindeni materie de dominat. Napoleon e capabil să înţeleagă şi să manevreze toate rasele. El ar fi comandat armate de arabi, de hinduşi, de mongoli aşa cum a condus napoletani la Moscova şi saxoni pînă la Cadix. Goethe, însă, în sfera sa, îi invită, îi convoacă, îi manevrează — pe Euripide ca şi pe Shakespeare, pe Voltaire şi pe Trismegist, pe Iov şi pe Diderot, pe Dumnezeu însuşi şi pe Diavol. El e capabil să fie Linné şi Don Juan, să-l admire pe Jean-Jacques şi să reglementeze la Curtea Marelui Duce problemele de etichetă. Şi Goethe şi Napoleon, amîndoi cedează uneori — fiecare conform naturii sale — seducţiei orientale. Bonaparte preţuieşte în Islam o religie simplă şi războinică. Goethe se îmbată cu Hafiz: amîndoi îl admiră pe Mahomed. Dar ce poate fi mai european decît să te laşi sedus de Orient?

Amîndoi prezintă trăsături ale celor mai mărețe epoci ; ei te duc cu gîndul deopotrivă la Antichitatea fabuloasă şi la Antichitatea clasică. Dar iată şi un alt remarcabil punct de asemănare: *ei profesează amîndoi dispreţul pentru ideologie*. Speculaţia pură displace şi unuia şi celuilalt. Goethe refuză să se gîndească la gîndire. Bonaparte dispreţuieşte ceea ce spiritul construieşte fără a pretinde confirmare, verificare, executare — efect pozitiv şi palpabil.

În fine, amîndoi manifestă faţă de religii o atitudine destul de asemănătoare, ce presupune admiraţie şi dispreţ ; ei înţeleg să le utilizeze nediferenţiat, ca mijloace politice sau dramatice, nevăzînd în ele decît resorturile teatrelor lor respective.

Unul, fără îndoială cel mai înţelept, celălalt, poate, cel mai nebun dintre muritori ; dar astfel, şi unul şi celălalt, personajele cele mai pasionante ale lumii.

Napoleon, sufletul loviturilor de trăznet, al concentrărilor de oameni şi de arme pregătite în secret, făptuite impetuos, acţionînd prin surprindere mai mult decît prin forţă, — precum catastrofele naturale, — în fond, *vulcanismul* aplicat în *arta militară* şi chiar practicat în politică, fiindcă prin el lumea trebuia refăcută în zece ani.

@Asociatia Ziaristilor Independenti din România

Dar aici stă marea deosebire ! Lui Goethe nu-i plac vulcanii. Îi condamnă însăşi geologia sa, ca şi destinul său. El a adoptat sistemul profund al transformărilor imperceptibile. E convins, şi ca îndrăgostit, de lentoarea maternă a naturii. Va trăi mult. O viaţă lungă, o viaţă plină, înaltă şi voluptuoasă. Oamenii, ca şi zeii, nu au fost cruzi cu el. Nu există un alt muritor care să fi ştiut să unească, atît de fericit, voluptăţile care *creează* cu voluptăţile care *depăşesc şi consumă*. El a ştiut să confere detaliilor existenţei sale, divertismentelor sale, şi chiar celor mai mărunte neplăceri, un interes universal. E un mare secret să preschimbi totul în nectar pentru spirite.

Un Înţelept, — ni se spune ; — Un Înţelept? — Da. Cu tot ce e diavoleşte necesar pentru a fi complet, — şi cu tot ce trebuie, în fine, ca absolut şi inalienabil în libertatea spiritului pentru a te sluji de diavol, — şi, pînă la urmă, pentru a-l înşela.

În amurg, în inima Europei, el însuşi centru al atenţiei şi admiraţiei întregului popor al spiritelor, el însuşi centru al celei mai vaste curiozităţi, Maestrul cel mai savant şi mai nobil al Artei de a trăi şi de-a aprofunda gustul vieţii, Polyphil de Geniu, *Pontifex Maximus*, adică mare constructor de Punţi între secolele şi formele culturii, el îmbătrîneşte luminos printre anticii săi, ierbarele sale, gravurile sale, cu gîndurile sale şi confidenţii săi. Către sfîrşit, nu există cuvînt al său care să nu devină oracol. El îndeplineşte un fel de supremă funcţie, o magistratură a Spiritului european, mai venerată, încă, şi mai glorioasă decît aceea a lui Voltaire, căci a ştiut să profite de multe din distrugerile săvîrşite de acesta, fără a-şi asuma ura, fără a spori mînia pe care celălalt le stîrnise.

El se simte devenind un suprem şi lucid Jupiter din fildeş şi aur, un zeu de lumină care, sub atîtea înfăţişări, a cercetat atîtea frumuseţi şi a creeat atîtea minuni; se vede înconjurat de un cortegiu de zeităţi dintre care unele sînt propriile sale creaţii poetice ; celelalte, mult iubitele şi preafidelele sale *Idei*, Metamorfoza sa, Culorile sale Anti Newtoniene, şi spiritele sale atît de familiare, demonii săi, duhurile sale . . .

Cîţiva egali îi apar, deasemenea, în zarea de purpură a acestei apoteoze. Napoleon, poate cea mai măreaţă amintire a sa, a cărui privire stăruie încă în ochii săi?

Wolfgang Goethe se va stinge, nu mult după scurgerea a zece ani de la moartea Împăratului, în acel mic Weimar — pentru el un fel de Sfînta Elena încîntătoare, căci privirea întregii lumi stă aţintită asupra casei sale precum, înainte, asupra aceleia de la Longwood, şi pentru că are, şi el, alături, un Las Casas şi un Montholon, care se numesc Müller sau Eckermann.

Ce amurg august ! Ce privire asupra vieţii pline şi aurite, cînd, la capătul vîrstei el contemplă — dar ce spun, — el îşi *compune* încă propriul crepuscul din imensele bogăţii spirituale pe care truda sa şi le-a adunat şi din imensele bogăţii spirituale pe care geniul său le-a revărsat.

Faust poate rosti acum : « *Clipă, Tu eşti atît de frumoasă. Eu accept să dispar* . . . »

Dar chemat de Elena, el ne apare SALVAT, aşezat în primul rînd, prin consens universal, alături de Părinţii Gîndirii şi Doctorii Poeziei : PATER AESTHETICUS IN AETERNUM.

În româneşte de ALINA LEDEANU

EDUARD SPRANGER

Viziunea goetheană a lumii

(. . .)Lumea, în sens restrîns, lumea creată, legată de materie, se numeşte Natură. Wilhelm von Humboldt a observat cel dintîi că cele trei chemări ale lui Goethe — de scriitor, de cercetător al Naturii şi de desenator — derivă dintr-o unică rădăcină metafizică a vieţii. Căci firea poetică este înrudită cu cosmosul : poartă în ea aceleaşi legi creatoare care străbat natura divină. Ea şi le însuşeşte ca fenomene concret-vizibile. « Dacă n-aş fi purtat dinainte lumea în mine, anticipînd-o, aş fi rămas un orb cu ochi văzători ». Dar cel ce vrea să vadă cu ochiul său lăuntric trebuie, totodată, să şi-l instruiască pe cel exterior. Căci pretutindeni domneşte aceeaşi lege plăzmuitoare. Într-o admirabilă întrepătrundere, ea se manifestă deja pe scara organicului. Scriitorul se exersează pe natura organică, pentru a putea să plăzmuiască figuri ale lumii sufleteşti mai mobile, după ordinea organică.

În felul acesta, Natura se dovedeşte a fi o ordine alcătuită în trepte, ale cărei legi se complică de la o regiune la alta, fără ca cele ale regnurilor inferioare să trebuiască să fie înfrînte în cele superioare. Ele, toate, nu sunt decît simboluri ale forţei creatoare divine care transpare pretutindeni.

Vom înţelege, prin urmare, de ce Goethe a zăbovit cu dragoste la *fiecare* din aceste trepte : el vrea să citească în ansamblul lor « lărgimea divinităţii ». Regiunea cea mai de jos este aceea a pietrelor ; urmează cea a plantelor, apoi a animalelor ; Natura îşi află apogeul în om. Dar cu aceasta, ordinea în trepte nu este epuizată. Căci Goethe creează, peste oameni, demoni — să spunem mai prudent *demonicul*. În vîrful piramidei lumii se află Dumnezeu, — să ne exprimăm şi aici mai reticent : *divinul*.

Divinul
Demonicul
Lumea oamenilor
Lumea animalelor
Lumea plantelor
Pietrele

Această imagine a lumii este străveche. Te uimeşte, cît de sistematic o fixează şi o prelucrează Goethe. Dar în ciuda empirismului său, e sigur că, pe fiecare treaptă, îl interesează exclusiv anumite fenomene originare, uneori selecţionate. Şi nu putem nici noi decît să indicăm, prin trăsături uşoare, cîteva contururi.

1. Goethe-Montanus studiază Pămîntul pe care stă el însuşi în capul cîtorva oase puternice, pline de viaţă.

Noi solidul, străvechiul, statornicu-l luăm în arvună,
Pămîntul.

O face cu cea mai severă privire de cercetător. Cu toate acestea, se simt străbătînd mereu şi mereu multiple referiri simbolice la semnificaţia lumii în întregul ei. « Nu mă tem de imputarea că, probabil, numai un spirit de contradicţie a putut

@Asociaţia Ziariştilor Independenţi din România

să mă conducă de la contemplarea inimii omenești, cea mai tînără, multilaterală, emotivă, cutremurătoare parte a Creației, la observarea celui mai bătrîn, solid, profund, neclintit fiu al Naturii. Căci va trebui să mi se dea dreptate că toate lucrurile naturale se află într-o legătură viguroasă ».

Cu asemenea concepții, el se apropie de cele mai vechi și mai venerabile monumente ale timpului. El se află pe o culme singuratică de munte, mai aproape de μετεωρα (apariții cerești) și totuși supus forțelor de atracție și mișcare ale Pămîntului. În această clipă se trezește în el o comparație la a cărei măreție nu poate rezista: « Atîta singurătate, îmi spun, în timp ce privirea îmi cade în jos, de-a lungul acestui țanc pleșuv, și abia mai zăresc în depărtări, la poale, un mușchi mărunt; atîta singurătate, îmi spun, îl cuprinde pe omul care nu vrea să-și deschidă sufletul decît celor mai vechi, mai primare, mai adînci sentimente ale umanității ».

Chiar și bătrînul care deplînge instabilitatea tuturor sentimentelor tot mai e cutremurat de gîndul că sentimentul originar al iubirii este veșnic, și că acesta se va înălța neîncetat din cele mai adînci straturi ale sufletului:

. . .dar forța rămîne
Pînă în centrul globului
Legată de pămînt.

A dobîndi pămînt e ultimul gînd al titanului Faust, cel care a străbătut viața în goană. El irumpe, atunci cînd se află alături de Mefisto, pe o culme singuratică de munte. Dar acum se spune:

Un munte poartă-un nobil calm în gheb;
De unde și de ce — eu nu mă-ntreb.

Însă din piatra primară pe care se află el își trage forța pentru o voință capabilă de a cuprinde lumea toată:

. . . Pe globul pămîntesc
Mai este loc de minunate fapte.
Pentru mirabile isprăvi mă pregătesc,
Simt că puterile-mi sunt coapte.

2. Din pămînt răsare genul mai cultivabil și multiform al plantelor, la început derutant pentru cel ce le observă. Goethe caută și aici un fir conducător. Dacă Natura creează pretutindeni legi primordiale, atunci trebuie să fie posibilă, și în domeniul plantelor, descoperirea directă a principiului structurii plantei. Goethe a crezut că-l va găsi într-un anumit organ al plantei, și anume în frunză. Aici toate părțile sunt identice. Această identitate nu este însă pentru Goethe numai abstract-comprehensibilă, ci el *o vede*, deopotrivă, cu ochiul spiritului, pentru că, prin schimbări permanente, frunza se lasă transformată în organe aparent diferite. În transformare revine încă o dată mișcarea primordială a lumii; ea este parțial expansiune, parțial contradicție, și, în măsura în care și planta tinde să se înalțe spre lumină, ea este o tendință orientată vertical în spirală. Nu prezintă importanță în ce direcție se va urmări, mental, procesul: « Vom putea să spunem tot așa de bine că un organ este o frunză contractată, precum am spune despre frunza unei flori că este o stamină în stare de expansiune ». Acest proces, în cursul căruia se dovedește identitatea interioară a diferitelor părți ale plantei în dezvoltarea lor succesivă, este de asemenea observat de Goethe; el urmărește trecerile gingașe, felul în care se transformă o formă în alta, ca imagini concret-perceptibile. De aceea, planta

originară n-a fost, pentru el, vreun fel de « idee », în sensul lui Schiller sau al lui Kant, adică o construcție a gîndirii, căreia, conform definiției, nu-i poate corespunde întru totul în contemplație nici un obiect; ci, dimpotrivă, el nădăjduia să întîlnească odată această plantă originară, anume o plantă care ar părea să fie numai frunză și producție de frunze. Bryophyllum era planta cea mai apropiată de această idee *prefigurată*. Ocazional și mai tîrziu, ea este numită și planta panteistă; căci în ea devine cel mai nemijlocit vizibilă inepuizabila forță vie, necurmatul instinct creator al Naturii. Toate acestea, urmărite cu statornică rîvnă de cercetător, își poartă totuși simbolica lor în ele însele: poetul a lămurit-o cu grație pentru Christiane:

Adorato, privește forfota multicoloră ce nu se
Mai mișcă tulbure în fața-nțelegerii-acum.
Orice plantă eternele legi ți le vestește,
Și orice floare-ți vorbește mai tare mereu.
Însă tu descifrează aici litera sfînt-a Zeiței,
Și-atunci, chiar sub forma-i schimbată, peste tot o zărești,
Șovăiască rîma tîrîș, alerge fluturii-n grabă,
Chiar omul prescrisa structură și-o schimbe cît vrea !

3. Prin urmare, gîndul unei legități pretutindeni egale, imprimate de Dumnezeu Naturii, este urmărit în continuare în regiunea regnului animal. Fără ideia unui animal arhetipic ea era atunci mai greu de înțeles decît astăzi. Vom vedea că, mai tîrziu, Goethe a ajuns să vadă în infuzorii mării începutul vieții animale în general. Mai evidentă s-a dovedit înrudirea de structură numai la scheletul vertebratelor. Aici cel puțin a socotit Goethe că descoperă din nou un arhetip. El deriva țeasta capului din vertebrele superioare, împreunate, ale coloanei dorsale. El a arătat că la animalele cele mai diferite revine osul intermaxilar. Pretutindeni trebuie reținută referirea la întreg și condiționarea de către acesta. « Întrucît după natura lor ar trebui să pun în paralelă părți organice în interior asemănătoare, dar ca apariție exterioară diferite, m-am oprit la ideia de a cerceta destinația fiecărei părți distincte, precum și relația cu întregul, de a recunoaște dreptul fiecăruia în parte și de a păstra în atenție influența fiecăruia asupra întregului, prin care, pînă la urmă, ar trebui să iasă la iveală ceea ce e necesar, util și are un scop, pentru ființa vie ».

Din nou o cugetare din domeniul cercetării, care recreează lăuntric, limpede și plastic, forța creatoare a Naturii. Căci în cercetător, ca și în artist, domnește acea simpatie a universului, acea armonioasă înrudire dintre tot și toate în Natură, pe care o bănuiseră încă vechii gînditori:

Această frumoasă noțiune de forță și stavili, de toană
Și lege, de libertate și măsură, ordine suplă,
Calitate și lipsă, nespus să te bucure; Muza cea sfîntă
Armonios ți-o îmbie, instruindu-te cu delicată asprime.
Mai naltă noțiune nu dobîndește gînditorul moral,
Nici omul activ, nici artistul ce scrie; stăpînitorul,
Cel vrednic de rang, se bucură doar prin ea de coroană.
Bucură-te, plăzmuire supremă-a Naturii, că ești în stare
Gîndirea supremă, spre care creind s-a-nălțat, să i-o
Răsfringi . .

4. Omul, suprema creatură a Naturii, poartă în el toate aceste legități mai simple, nu numai în fantezia sa plăzmuitoare după model, ci în propria sa alcătuire de viață,

@Asociatia Zlaristilor Independenti din Romania

cu adînci rădăcini în pămînt și participînd de asemenea la elementul organic-trupesc. Și în spatele apariției umane se află puterea primordială de producție a Naturii, așa cum Schelling a zugrăvit-o mai tîrziu, plină de energie, în « Profesiunea de credință epicuriană a lui Heinz Widerporsten » cu referiri la Jakob Böhme. Goethe, el însuși, cunoaște acest efervescent și vajnic Duh al Pămîntului:

Înlăuntru apare un duh care luptă din răsputeri,
Cum ar vrea el să sfarme cercul, să creeze formelor
Libertate ca norilor; dar tot ce începe, zadarnic începe.

Căci « Natura acționează după legi eterne, necesare, prin urmare divine, astfel că divinitatea însăși nu le-ar putea modifica cu nimic ». Pretutindeni domnește înrudirea, legitatea egală, arhetipul și metamorfoza, forma și continua ei transformare:

Toate ființele seamănă, nici una întocmai cu alta,
Și-astfel o tainică lege se vădește în cor.

Chiar în regnul animal se poate urmări cum se transformă un organ identic. Cu toate acestea, ivită dintr-un unic temei de viață identic, fiecare ființă este fericită în sine, se mișcă în jurul propriului său centru și nu este condiționată de finalități externe. Căci Goethe n-a acordat încă decît prea puțină importanță intervențiilor reciproce fără utilitate proprie ale acestor mici lumi și nici condiționării reciproce din interiorul lumii organice:

Scop sieși își este orice-animal, perfect se ivește
Din sînul Naturii și zămislește odrasle perfecte.

Acest mod de a considera obiectul de cercetat oferă cel puțin posibilitatea de a se intui profunzimile uriașe ale insondabilului. Dacă totul este în fond identic, dacă totul se poate transforma în tot prin treceri multiple, atunci întregului viu al Naturii îi este dată o măsură, o formă de gîndire, care de curînd a fost denumită gîndire circulară (Kreisgang). Opozițiile, care se ivesc din baza identică de viață, nu rămîn în final antagonice. Polaritatea trimite înapoi la o unitate în multiplicitate, în care opușii se năruie:

. . . E etern Unicul,
Revelat divers mereu:
Marele mic, mare micul,
Fiecare-n felul său;
Veșnic schimb, aici și-n zare,
Ce se ține neclintit,
Formă — veci în transformare —
Stau aici și sunt uimit.

O categorică teorie a descendenței speciilor, în sensul apariției temporale a regnurilor Naturii și a speciilor animale individualizate nu trebuie să presupună, în mod necesar, un asemenea mod de a gîndi. Căci schema neoplatonică a lumii, așa cum am desfășurat-o noi, permite, ba chiar impune, alăturarea concomitentă a tuturor treptelor și genurilor. Acestea sunt, deopotrivă, gînduri primordiale și forme primordiale ale divinității creatoare; ele ar putea să fie din eternitate și să dăinuie în eternitate, gîndite dinainte atemporal. Și totuși nu lipsește cu desăvîrșire gîndul apropiat că această multiplicitate de forme ar fi derivat în timp din

unele mai simple. Încă din 1770 remarcăm interesul lui Goethe pentru o materie primordială concepută în spirit hilozoist, un element teluric umed, așa numitul pămînt acvatic. Și astăzi se mai află în camera lui mortuară farfuria cu pămînt de grădină, pe care îl cercetase la microscop. Să se fi dezvoltat oare, din el, inițial, ființele organice? — Fără îndoială, ca neoplatonician, Goethe acceptă, însușindu-și învățămintele din dialogul *Timaios*, conform cărora principiul sufletului e mai vechi decît materia. Acesta a fost contextul în care Wilhelm Hertz a introdus, spiritual, drumul rătăcitor al lui Homunculus. Homunculus închis în fiolă reprezintă sufletul deja constituit, care își caută un trup, pentru a intra în *devenire*. În Noaptea Walpurgiei clasică, bătrîni arhaici și zeități ale Naturii îl sfătuiesc pe omulețul, încă nedevenit, cum ar putea să ajungă la viață. Aceasta s-ar putea întîmpla numai în apă (Goethe se trădează astfel ca neptunist). Retorta se sparge: marea strălucește deodată, incendiată de nenumărați infuzori. Începe *lanțul* vieții. Bănuim drumul prin metamorfoze nesfîrșite. Scopul acestui drum se dezvăluie însă în actul următor: este omul frumos, gîndul arhaic cel mai desăvîrșit al Naturii, întrupat în forma ideală a frumuseții — în Elena.

Înainte de a ne apropia însă de treapta sufletului omenesc, e nevoie de o ultimă privire retrospectivă asupra treptei Naturii, în sens mai restrîns. Acest univers pătruns de viață și însuflețit, armonios și legic, este străbătut de *lumină*. În el devine concret-vizibil fenomenul căruia lumea cantității și a creației îi datorează geneza: radiația (ἔκλαμψις) dintr-un centru, din Dumnezeu. Ca om născut pentru a vedea, Goethe a acordat fenomenelor optice cea mai cuprinzătoare muncă de cercetare. El a întreprins nenumărate experiențe pentru a-și consolida știința despre culori. Dar și în știința aceasta se află o premisă metafizică: convingerea despre independența și indivizibilitatea luminii, ca un principiu al lumii. În vreme ce Newton credea că poate explica culorile prin descompunerea luminii albe, pentru Goethe lumina este primordială, incoloră. Culorile iau ființă abia din acțiunea comună a luminii cu ceea ce i se așează în cale. Cine cunoaște puțin linia lungă de ancestri ai filozofiilor neoplatoniciene ale luminii, pînă la Schelling, simte și aici o simbolică metafizică, ce ar vrea să ridice senzorialul pe o treaptă de comparație cu eticul și cu spiritualul; « lumină și spirit », se arăta cîndva cu înțeleaptă hotărîre primordială, « prima stăpînind fizicul, a doua eticul, sunt cele mai înalte energii indivizibile ce se pot imagina ». Din timpuri străvechi rațiunea era socotită *lumen internum* (lumină interioară). Astfel încît a stat și în posibilitatea lui Goethe să desemneze spiritul ca lumină interioară, lumina ca spirit înstrăinat în Natură. De aceasta se leagă ciudate presimțiri. Makarie, ajunsă la maturitatea finală, o femeie ce se afla în misterioasă simpatie cu universul, este în interior « numai lumină ». De aici nu mai era decît un pas pînă la spiritualizarea completă. « S-ar putea întîmpla ca odată lumina interioară să iasă din noi, astfel încît să nu mai avem nevoie de alta ». În orice caz, vedem lumina exterioară, pentru că ochiul nostru e înrudit cu soarele, și presimțim divinul în lume, pentru că suntem înrudiți cu divinul. Acesta e sensul celebrelor versuri care evocă textual pasaje din Platon și Plotin:

Solar de n-ar fi ochiul, n-ar putea
Nicicînd să vadă soarele, seninul.
Puteri divine, dacă-n noi n-ar sta,
Cum ne-ar mai desfăta divinul?

În lumea culorilor, ca și în cea a cristalelor, a plantelor, a animalelor, Goethe caută mereu tocmai fenomenele originare. Fenomenul originar este cazul pur, accesibil contemplării interioare, din care iese la iveală neînvăluită (ἀληθῶς)

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

legea relațiilor respective. De aceea, fenomenului originar, Goethe, cercetătorul, creatorul de formă, misticul îndreptat spre omenire, îi acordă valoarea unei *revelații*. În continuare, se pot deduce din fenomenul originar o multitudine de alte fenomene. « Cine nu poate înțelege că de multe ori *un* caz valorează cît alte mii pe care le cuprinde în sine, cine nu e în stare să priceapă și să cinstească ceea ce e numit fenomen originar, acela nu va putea produce vreodată ceva care să fie spre bucuria și folosul lui sau ale altora ». Numai un mod de gîndire orientat spre obiect, limpede-obiectiv, are acces la aceste mistere revelate; pentru el Natura nu e acoperită cu nici un văl. Spirit și obiect se ating aici nemijlocit și devin conștiente de identitatea lor profundă. Cel mai înalt fenomen originar al lumii spiritual-etice este iubirea. În ea încetează elementul comparativ și se dezvăluie trecînd din nou peste multe trepte — divinul însuși.

Încoronarea Creației este omul. Și el este « înlănțuit » de către Natură, în cele mai adînci straturi ale ei. Dar lui îi este îngăduit de acolo un urcuș, pe care Goethe l-a desăvîrșit luptînd pînă la ultima treaptă. Speranța cea mai veche a acestui spirit faustic, speranța de a se situa prin magie, nemijlocit, în centrul Naturii, și de a putea să devină prin simpatie una cu ea, s-a destrămat de timpuriu, încă din vremea acelui mit al tinereții. Tragica întîlnire cu Duhul Pămîntului simbolizează această experiență de viață. Primul monolog al lui Faust se află la perfectul compus chiar în cuprinsul scrierii: este preistorie. Fără îndoială, Goethe n-a putut să îndepărteze definitiv magia din drumul său. Văzduhul e plin de fantome. Rămîne totdeauna o groază, supusă numai prin curaj: sentimentele metafizice originare o cuprind și pe aceasta.

Dacă supraomul vrea să epuizeze întru totul sensul universului și al umanității, atunci îi va rămîne, în locul magiei, doar un realism eroic: drumul prin viața trăită din plin și conținuturile sale. În lupta vieții se desfășoară încet semnificația vieții.

Cele două mari opere care însoțesc drumul vieții lui Goethe, timp de peste o jumătate de secol, înfățișează această luptă concretă cu lumea. Și chiar dacă e vorba de o situație, de un conținut obiectiv, această căutare este totuși concomitent căutare de sine: căci numai în lupta cu sensul vieții se vădește sensul propriei ființe: e vorba doar să te împlinești pe tine însuți prin conținutul lumii, prin obiectivitate. Subiectivitatea înseamnă întotdeauna un regres. *Faust* și *Wilhelm Meister*, transformarea poetică și prozaică a acestei Odisee, n-au putut fi desăvîrșite, mai înainte ca scriitorul însuși să fi atins maturitatea sa ultimă. Ca urmare, ele au fost amînate pentru anii cei mai tîrzii și n-au putut fi încheiate decît ca finaluri de părți, ca fragmente. Dar tăcuta lor premisă este totuși că viața oferă omului « rezultate ». Desigur că multe naturi nu ajung totuși la aceasta; există, de asemenea, « oameni incompleți », unii, ale căror doruri și năzuințe nu sunt proporționate cu ceea ce fac și izbutesc. În spatele totalității sale faustice se află, la Goethe, această năzuință spre « perfecționarea lăuntricului ». Desigur că nu trebuie să identificăm, în mod filistin, finalurile părților cu un drum drept ascendent sau nici măcar cu propriile trepte ale vieții lui Goethe. E vorba de poezie, nu de rapoarte de activitate. În afară de aceasta: nici un motiv al vieții nu este vreodată cu desăvîrșire învins; el se ridică, mereu și mereu, transformîndu-se prin metamorfoză; totdeauna trebuie să mai lupți încă cu el. Într-adevăr, s-ar putea susține, în opoziție cu acea afirmație privitoare la rezultatele vieții, și teza că tocmai aceasta este semnificația lui *Faust*: că *orice* formă de viață, chiar și cea mai nobilă, este sortită eșecului, tocmai pentru că e telurică și finită, și pentru că lasă mereu ceva în afara ei, ceva ce nu poate fi trăit (. . .).

În românește de CRISTINA PETRESCU

THOMAS MANN

Libertate și Noblețe

Gloria lui Schiller se datorește faptului de a fi fost heraldul libertății supreme. Dimpotrivă, Goethe, din principiu și fără a se dezminți, a păstrat tot timpul față de ideia de libertate o atitudine plină de prudență, nu numai în politică, ci în toate domeniile. Despre Schiller, el zicea: « La maturitate, cînd avea tot ce trebuie în materie de libertate fizică, el pretindea libertatea sufletului. S-ar putea spune că această libertate l-a omorît. Căci ea l-a condus la exigențe și la eforturi de voință care depășeau puterile sale. Eu profesez cel mai mare respect față de imperativul categoric, și știu tot binele ce poate să rezulte din el, dar trebuie să te ferești a-l împinge prea departe, altfel această idee a libertății sufletului nu duce la nimic bun. » — O asemenea solicitudine, mărturisesc, m-a făcut întotdeauna să surîd — cu același surîs pe care-l provoacă contrastul între ceea ce este naiv și ceea ce este moral. Dar Goethe, fiu al zeilor, a avut despre erou, despre sfînt, păreri de o altă natură și de un alt ton, care aduc un cordial, un magnific sprijin nobleței care vine din spirit. Căci dacă Goethe, într-o bună zi, a declarat că fără-ndoială el trecea drept un aristocrat, dar că în fond Schiller a fost cu mult mai aristrocrat decît el, această remarcă, legîndu-se direct de problema nobleței sufletești, nu se referă desigur la politică, nu vizează cuvîntul lui Schiller despre « eternii orbi » cărora nu ar trebui deloc să li se încredințeze torța luminii cerești: ea are legătură dimpotrivă cu aristrocratismul spiritului, cu acel fel de noblețe care vine de la Natură, și ceea ce el plasa mai sus era tocmai noblețea întru spirit, așa cum o înțelegea Schiller. « Nimic nu-l jena pe Schiller, spune el cu admirație, nimic nu-i rodea aripile, nimic nu împiedica zborul gîndurilor sale. Avea la fel de multă măreție la masă, la un ceai, cît ar fi avut în sfatul Țării. » Această admirație, această uimire vin din profunzimile lui Goethe, din natura sa de Anteu, care n-avea nicidecum conștiința de a dispune de o asemenea libertate, de o asemenea independență, de un asemenea absolut, ci care mai curînd, necontenit, se știa condiționată, legată, influențată de mii de circumstanțe, și care era de acord cu aceste legături, cu aceste influențe, cu mîndria de a fi nobil, rămînînd totuși fixat de pămînt. Sentimentul fundamental al existenței sale a fost ascultarea față de o necesitate panteistă. E prea puțin să spunem că el nu credea în liberul arbitru, el îl nega, el nu admitea că s-ar putea concepe ceva asemănător. « Ascultăm de legile Naturii, spunea el, chiar atunci cînd le rezistăm; acționăm cu ele, chiar atunci cînd vrem să acționăm împotriva lor. » Felul demonic în care era determinată ființa sa i-a frapat adesea pe contemporanii lui. Se spunea că este un posedat, căruia nu i s-ar permite să acționeze în mod arbitrar. Dependența sa telurică se manifesta printr-o sensibilitate atît de mare față de variațiile vremii, încît el spunea despre sine: « Hotărît, eu sunt un barometru », și n-are rost să credem că faptul de a fi legat în felul acesta — ceea ce implică faptul de a fi fost și *unit* — i-ar fi părut vreodată o servitute degradantă pentru persoana sa, i-ar fi împins voința să-i reziste vreodată. Voința este un lucru ce ține de spirit; Natura are mai multă nonșalanță și blîndețe. Dar așa cum cel a cărui noblețe consimte la servituți pune un aristocratic orgoliu

©Asociația Ziariștilor Independenți din România

în faptul de a saluta puterea obscură de care depinde și de care se știe condus în mod just, la fel — cel puțin cazul lui Goethe ne învață aceasta — el știe la timpul său să facă nobilul gest de a se înclina în fața acestei alte noblețe care reclamă libertatea, căci îndărătul lui Schiller, spune Goethe în epilogul la poemul Clopotului,

Căci îndărăt în vidul aparențelor
El părăsea ce ne reține pe noi toți, comunul.

Iată ce într-adevăr mărturisește despre cea mai adîncă uitare de sine. Căci ce este comunul? Considerat din punctul de vedere al spiritului și al libertății, nimic altceva decît naturalul. Cine spune libertate spune spirit, detașare de Natură, rezistență față de Natură; libertatea este o umanitate concepută ca o emancipare de natural și de servituțile sale, o emancipare care ar fi un lucru specific uman, demnitatea omului. Se vede aici cum problema aristrocratică se leagă de problema demnității umane. Ce este mai nobil, ce este mai demn, să fii liber sau să fii legat, să vrei sau să asculți, să fii moral sau să fii spontan în mod naiv? Dacă refuzăm să decidem, e din convingerea că niciodată întrebarea nu va primi un răspuns definitiv.

Cu toate acestea, moralistul sentimental n-ar fi tocmai un sentimental dacă nu s-ar arăta gata să aducă omagiu nobleței care vine de la Natură, cu mai multă profunzime, cu mai multă vivacitate, decît ar face-o partea adversă față de noblețea care vine din spirit. Nu încape îndoială că există o anume supunere plină de iubire, o anume tandrețe în a servi, adesea rău cunoscută, în relația dintre spirit și Natură, — supunere, tandrețe, care contează printre cele mai grandioase, cele mai emoționante fenomene ale vieții superioare. Dostoievski a citit în Siberia una dintre primele opere ale lui Tolstoi, *Copilărie și adolescență*, adusă acolo de către revista « Tovarășul », și a încercat o asemenea încîntare încît a căutat peste tot numele autorului anonim. « Liniștită, profundă, clară, și totuși de neînțeles ca Natura, așa e, spune el, acțiunea acestei opere, și pînă în părțile ei cele mai mărunte se descoperă această frumoasă seninătate a inimii din care decurge ansamblul ». — Dostoievski? ei bine, nu! nu el a scris aceste cuvinte, deși ar fi putut s-o facă. Le-a scris Schiller, judecînd astfel *Wilhelm Meister* într-o scrisoare unde pentru prima dată îi spune lui Goethe: « scumpe prietene », caldă adresare căreia Goethe, după cîte știu, nu i-a răspuns niciodată. Dostoievski a scris cea mai profundă, cea mai iubitoare dintre toate criticile despre *Ana Karenina* de Tolstoi, o capodoperă de exegeză entuziastă, în timp ce Tolstoi n-a citit poate acest articol (nu citea niciodată criticile), și nu s-a simțit deloc obligat să facă elogiul vreunei opere de Dostoievski. Cînd Fedor Mihailovici a murit, se pare că Tolstoi ar fi zis: « L-am iubit mult pe omul acesta ». Dar această manifestare venea un pic prea tîrziu; cît timp Dostoievski a trăit, Tolstoi nu s-a sinchisit de el, iar mai tîrziu, într-o scrisoare către biograful lui Dostoievski, Strachov, l-a comparat cu un cal superb și care părea să valoreze o mie de ruble, pînă ce dintr-odată i se descoperă un defect de mers, o schiopătare, și frumosul, puternicul cal nu mai ajunge să valoreze două copeici. « Cu cît trăiesc mai mult, adaugă el, cu atît mai mult îi stimez pe oamenii care nu au nici un defect de mers. » Dar această filozofie cavalină îmi pare, ca să nu zic mai mult, să convină prea puțin autorului *Fraților Karamazov*.

Știm, și ne bucurăm, că în cazul lui Goethe și Schiller, Natura s-a arătat față de spirit mai demnă, mai nobilă, mai fraternă. Totuși dacă în acest raport Goethe a fost « Hatem » — adică cel ce dă și ia din abundență — nu i-a luat el prietenului iubitor mai mult decît i-a dăruit, ținînd cont de altfel de ceea ce-i dădea astfel prin simpla sa existență, deci inconștient, involuntar? În raporturile pe care le-au avut, Schiller nu era vorbind la propriu cel ce servește? În ce mă privește, eu o cred,

pur și simplu pentru că stă în natura lucrurilor, pentru că Schiller n-avea nevoie de toată lauda, de toată iubirea, de toată excitația pe care i le aducea lui Goethe pentru a-l încuraja să producă, și constat că în ce-l privește el niciodată n-a primit o scrisoare similară celebrei scrisori, cea dintîi care a înnodat între ei legătura de prietenie, în care, cu o mînă plină de atenție, el întocmea bilanțul existenței lui Goethe.

O observație făcută de Schiller lui Goethe m-a încîntat întotdeauna și mi se pare că definește de minune raporturile lor: e pasajul în care Schiller îl avertizează pe Goethe împotriva lui Kant, propriul său maestru, propriul său idol. El îi spune lui Goethe că acesta nu poate fi decît spinozist; că frumoasa naivitate naturală ar fi distrusă de adeziunea la o filozofie a libertății. Iată nici mai mult nici mai puțin decît problema ironiei, care se pune aici — o problemă care este, fără nici o comparație, cea mai profundă, cea mai excitantă din lume. Spiritul este cu totul departe de a vrea să convertească la sine Natura. El o pune în gardă chiar împotriva lui însuși. Moralistului îndrăgostit de sentiment, naivitatea îi apare drept frumoasă și demnă de a fi menajată. Cunoașterea resimte viața, ceea ce e moral resimte ceea ce e candid, ceea ce e sfînt resimte ceea ce e divin, spiritul resimte Natura ca un lucru frumos, și în această judecată simțim cum trece zeul ironiei, simțim prezența lui Eros. Astfel spiritul înnoadă cu Natura o relație care ar putea fi calificată ca erotică, angajează raporturi determinate într-o anumită măsură de polaritatea sexelor, raporturi grație cărora el poate să se plece foarte jos, pînă la renegarea de sine, fără a fi astfel dator față de propria sa noblețe și fără a se despărți vreodată de un anumit dispreț ușor. Hölderlin a fixat pentru totdeauna această ironie în versurile:

Cel ce-adînc a gîndit, mereu viața iubește,
Înalta virtute-o-nțeleg cei ce-n lume-au privit,
Și se-ntîmplă că-ades Înțelepții
La urmă tînjesc spre Frumos.

De altfel Natura naivă practică o atitudine ironică ce are aceeași esență ca și obiectivitatea sa, și care coincide cu poezia, căci jocul ei liber o înalță de-asupra lucrurilor, de-asupra fericirii și nefericirii, a binelui și răului, a morții și vieții. Despre ea vorbește astfel Goethe în *Poezie și Adevăr*, *à propos* de Herder.

Este evident că ceea ce l-a îndepărtat atîta timp pe Goethe de Schiller era mai întîi emfaza cu care acesta vorbea despre libertate; era concepția schilleriană asupra demnității umane, care se sprijinea pe dictatura spiritului, adică pe o concepție asupra umanității, asupra nobleței, asupra demnității omului, care se vroia emancipatoare, și care trebuia să-i displacă lui Goethe, să i se pară o ofensă la adresa Naturii. Putem să fim siguri *a priori* că Goethe a fost grav șocat, iritat de celebrul eseu al lui Schiller intitulat « Despre grație și demnitate ». Se poate citi acolo, între altele: « Mișcările care n-au altă sursă decît senzualitatea, oricare ar fi liberul arbitru ce se amestecă în ele, nu aparțin decît Naturii, care nu se ridică niciodată prin ea însăși pînă la grație. Dacă dorința s-ar putea exprima cu eleganță, dacă instinctul s-ar putea exprima cu grație, grația și eleganța n-ar mai fi capabile și demne de a servi exprimarea umanității ». Se poate citi în aceste rînduri, și desigur aceasta a văzut Goethe, ura intelectuală a unui idealist față de Natură: căci acest text afirmă cu prezumpție că grația nu se poate naște din senzualitate, și că Natura nu poate să se înalțe pînă la grație. Grația nu este deci un mod de expresie demn de om; căci dorința poate foarte bine să se exprime cu eleganță, și instinctul cu grație, așa cum ne învață o experiență ea însăși « grațioasă ».

@Asociatia Ziaristilor Independenti din Romania

Iar Schiller urmează: « Grațiosul e un fel de frumusețe care nu e dată de Natură, care ține dimpotrivă de subiectul insuși. Este frumusețea pe care o ia forma umană sub influența libertății, frumusețea anumitor aparențe de care numai persoana decide. Frumusețea arhitectonică face cinste creatorului; naturalul, farmecul, grația fac cinste posesorului lor. Prima e un talent, celelalte sunt merite personale. ». Această distincție moralizatoare între talent și merit personal este un afront total adus sensului pe care Goethe îl avea despre viață, aristocratismului său. « Felul în care se înlănțuie merit și noroc va scăpa întotdeauna proștilor », spune Goethe. Iar prin noroc trebuie înțeles aici ceea ce Schiller, sub numele de Natură sau de talent, separa de meritul obținut de un om datorită liberului exercițiu al voinței sale.

Printr-un fel de bravadă, și în mod aproape paradoxal, pentru a răpi cuvîntului merit sensul de care l-au impregnat moralizatorii, Goethe vorbește bucuros de « merite înnăscute ». Nimeni nu poate fi oprit de a califica expresia drept ilogică, drept absurdă. Dar există cazuri cînd logicii i se opune o certitudine metafizică superioară ei. Iar Goethe, care în general nu era desigur deloc un metafizician, simțea fără îndoială că o dată cu problema libertății se pune o problemă de metafizică. În afara oricărui concept, o intuiție îi spunea lui că libertatea, și deci culpabilitatea și meritul, nu țin de ordinea empirică, ci de ordinea inteligibilă, și că, pentru a relua vorba lui Schopenhauer, esența libertății nu rezidă în « operari », ci în « esse ». Iată ce determină umilitatea nobleței sale, noblețea umilității sale, — — umilitate, noblețe, care amîndouă se opun atît de strict idealistei demnități a lui Schiller, mîndriei personale și morale pe care el o trage din libertatea sa. Goethe, atunci cînd vrea să desemneze principiul esențial al ființei sale, vorbește cu recunoștință și umilitate despre « grația unui destin ». Dar noțiunea de grație, de grație primită, este mai aristocratică decît se crede de obicei; ea implică de fapt un inextricabil amestec de noțiuni de noroc și de merit, o sinteză a ideilor de libertate și necesitate; ea semnifică « merit înnăscut »; iar recunoștința, umilitatea implică în același timp conștiința metafizică de a fi în orice împrejurare și în mod absolut asigurat că destinul îți va acorda grația.

În cazul lui Goethe, o anecdotă pe care mi-ar părea rău să n-o povestesc, ilustrează cu destul umor concepția sa despre meritul înnăscut. Vorbind despre economistul și utilitaristul englez Bentham, el a spus: « La vîrsta lui, e culmea nebuniei să fii atît de categoric revoluționar ». La care cineva riposta: « Dacă Excelența voastră ar fi fost născut în Anglia, cu greu ați fi scăpat radicalismului revoluționar, și rolului de denunțător al abuzurilor ». Iar Goethe replicînd, cu mina lui Mefisto: « Drept cine mă luați? Eu — să depistez abuzurile, să le denunț, să le pun la stîlpul infamiei? Eu — care în Anglia aș fi trăit din abuzuri? Venind pe lume în Anglia, eu aș fi fost bogat, duce, mai mult chiar: episcop, cu un venit anual de 30.000 lire sterline. — Foarte bine, și dacă din întîmplare n-ați fi tras lozul cel mare, ci unul necîștigător, la loterie? » La care Goethe a conchis: « Scumpule, nu toată lumea e făcută să dea peste lozul cel mare. Crezi că eu aș fi avut prostia de a da peste un număr necîștigător? »

Glumă, fără îndoială. Dar oare numai glumă? Nu percepem oare aici accentul unei certitudini profunde, certitudinea metafizică a unui om pentru care e de la sine înțeles că el niciodată, în nici o împrejurare, nu s-ar fi putut naște decît privilegiat, avantajat, n-ar fi putut fi altceva decît un om *înstărit și nobil*, și în această certitudine nu se află totuși ceva asemănător cu o voință liberă, chiar dacă această libertate joacă dincolo de aparențe?

A te naște sărăntoc, revoluționar, idealist sentimental, el numește toate acestea « o prostie ». Nu e rău zis, nu-i așa? Să fie asta ironia cu care fiii de zei tratează spiritul? Dacă există un merit natural, există și o greșală naturală, și dacă e o mojicie să vii pe lume sărac, fără bani, sau bolnav, sau prost, atunci vinovatul e vrednic de mustrare, dacă nu în ordinea empirică, cel puțin în ordinea metafizică. Căci conceptele de merit și de recompensă, de greșală și de pedeapsă, sunt legate unul de celălalt. Și există cel puțin o pedeapsă care-i atinge pe toți cei care făcură prostia de a trage un număr necîștigător: cel al distrugerii pe vecie, în timp ce, pînă la urmă, celor aleși le revine tot viața eternă.

Cînd faimă nu-ți cîștigi, nici n-ai un nobil țel,
Tu aparții doar elementelor: fii deci al lor!

Dar cum posibilitatea de a-ți face un nume și de a vrea ceva nobil nu depinde practic de liberul arbitru, există în cuvîntul acesta: « Întoarce-te în sînul elementelor! » ceva cu totul lipsit de milă; și dacă ideia de « grație a celor aleși », căreia-i corespunde conceptul osîndirii metafizice a celor condamnați, este o idee creștină, trebuie să admitem că creștinismul își arată aici o față destul de aristocratică...

ERNST ROBERT CURTIUS

Goethe sau clasicul german

/.../ Întrebîndu-ne cu ce noi trăsături a îmbogățit Goethe tipul clasic, îl vom pătrunde mai intim decît dacă ne-am încăpățîna să-l închidem într-o formulă. Una din aceste trăsături am amintit-o deja, spunînd că Goethe este primul clasic *german*. O altă trăsătură adesea remarcată a fost recent definită într-un mod sugestiv de către André Gide: Goethe e primul clasic la care viața și opera se întrepătrund complet. /.../ Ceea ce ne leagă de Goethe nu e — sau nu era — numai cartea, litera; e o prezență care suie pînă la noi și ne conjură, prin intermediul unei mulțimi de oameni, de orașe, de scrisori, de amintiri de tot felul. Generația mea s-a bucurat încă de avantajul de a crește în emanația difuză împrăștiată de existența lui Goethe.

El însuși a simțit deplin că existența sa era exemplară. Și-a scris istoria vieții sale, a redactat anale, și-a publicat corespondența cu Schiller. Deja la trezeci de ani, era condus de ideia că viața sa era la fel de importantă, dacă nu mai mult, ca opera sa. În 1780 el a scris: « dorința de a înălța piramida existenței mele cît mai sus

@Asociația Zadarului Independent din România

posibil în văzduh predomină restul; abia dacă pot s-o uit o singură clipă ». Iar doi ani mai tîrziu, putem citi în scrisorile sale această constatare, al cărei șoc ne umple de emoție: « Hotărît lucru, m-am născut ca să devin scriitor. » Goethe avea atunci 33 de ani. Și abia atunci se face în el lumină, acea lumină care, singură, îngăduie omului de geniu să-și descopere secretul propriului destin. Atunci fără îndoială « a trăi » și « a scrie » nu mai fac pentru el decît un singur lucru, iar el realizează conștient fuziunea lor. Schițat de adolescent, terminat de patriarh, *Faust*, operă de căpătîi, avansează la fel ca viața sa, altă operă de căpătîi. Cincizeci de ani de viață trăită, cincizeci de ani de durată reală separă planul și ultimele versuri din *Faust*.

Balzac, el însuși, a avut de două ori în viață într-un extaz vizionar revelația vocației sale. Dar marele exemplu al lui Balzac nu face decît să pună și mai bine în evidență singularitatea lui Goethe. Viața lui Balzac n-a fost frumoasă. El a fost trista victimă a activității sale devorante. Viața lui Flaubert n-a fost frumoasă. Ea s-a scurs în torturile pe care și le-a impus pentru a rupe complet cu tot ce-l înconjura, cu societatea, cu Dumnezeu. Opera, acest Moloch, l-a devorat. Baudelaire avea tot ceea ce era necesar pentru o viață frumoasă: iubea voluptatea, luxul, modernitatea. Iubea chiar ceea ce este mai vechi și mai etern: rugăciunea. Dar nici puterile acestei lumi, nici demonul său interior nu i-au permis să-și realizeze frumoasa viață pe care a visat-o. Și să nu vorbim de excepții și de hazard. Marii artiști ai secolului al XIX-lea — să ne gîndim la Dostoievski! — au fost aproape toți niște « outsider »-i ai vieții, sau, incapabili de a da o formă vieții lor, au părăsit-o. Destin arhicunoscut al omului de litere! Turnul de fildeș al estetului a devenit închisoarea cărților de critică — martor Sainte-Beuve — sau pod plin de curiozități de colecționar, ca la frații Goncourt.

Goethe, el însuși, a suferit mult, a lucrat mult, a citit mult și a colecționat mult. Dar a și iubit și călătorit; a botanizat ca Rousseau; a auzit ca Dante « Chorus mysticus » și muzica sferelor; a avut ca prieteni regi și copii; o asemenea viață nu e numai frumoasă, ea e bogată și vastă; e profundă; e mare.

Prietenii lui Goethe și la fel biografii săi se împart în două grupuri: unii consideră că viața lui Goethe este mai importantă și mai frumoasă ca opera sa; *Iphigeniei*, ei îi preferă *Convorbirile cu Eckermann*. Alții afirmă primatul valorii estetice asupra valorii biografice. Ei se opun ca Goethe să fie redus la o pulbere psihologică. Cu Gundolf, care e cel mai mare reprezentant al lor, ei declară că adevărata viață a lui Goethe este opera sa.

Aceste două feluri de a vedea lucrurile mi se par, una ca și alta, parțiale. În orice caz, eu cred că există o a treia posibilitate. Ea ar consista în întrebarea: cum și-a considerat Goethe propria viață, și orice viață în general? Cum se reflectă concepția sa despre viață în opera sa? Mă explic mai clar: în toate considerațiile sale despre viață, Goethe a fost ghidat de două idei fundamentale: cea de fenomen, și cea de morfologie.

Prin 1829, el scria: « Pentru a ieși la capăt, consider toate fenomenele *(Erscheinungen)* ca independente unele de altele, și caut să le izolez cu forța; apoi le consider ca corelative, atunci ele se grupează și totul reîncepe și se pornește să trăiască ». Goethe utilizează cuvintele « Erscheinung » și « Phänomen » în același sens. Atitudinea lui, ca gînditor, e net fenomenologică; viața naturii și viața spiritului i se prezintă sub același aspect. În unul ca și-n celălalt domeniu, elementele ultime ale realului nu sunt nici atomi, nici concepte, nici « fapte », sunt entități, dar entități care scapă total oricărei definiții și oricărei descrieri, ca și oricărei analize matematice, și care nu sunt sezisabile decît prin intuiție. Iată ceea ce Goethe numește *fenomene*. El gîndește ca un empirist — nu ca un pozitivist — și ca un vizual. Unora dintre aceste fenomene, Goethe le-a dat numele de: « Urphänomene »: sunt fenomene ale naturii sau vieții spirituale, la care pot fi reduse toate celelalte fenomene aparținînd aceluiași grup. Gîndirea omului trebuie, vrînd nevrînd, să se mulțumească a urmări fenomenele pînă la această sursă primă. Ajunsă acolo, i se întîmplă lucrul cel mai prodigios cu putință pentru un om care gîndește: *se miră*. Astfel, lăsat pradă mirării de către un « Urphänomen », îi este ușor să se resemneze a sta pe loc și a crede că divinitatea se află imediat acolo dedesubt. Unul din aceste fenomene fundamentale, care i se părea lui Goethe cu totul important, era de pildă formarea culorilor, acțiunea reciprocă a clarului și obscurului. « Urphänomen »-ul are două fețe; el privește nu numai spre natură, ci și spre spirit.

Astfel descoperim un alt aspect al fenomenologiei goetheene: ea ne conduce la o *simbolică*.

Dacă ne reîntoarcem de la fizică și metafizică la lumea organică, natura ne apare ca un *imperiu al formelor*. Cel ce știe să vadă această lume a formelor are sarcina de a dezvolta o teorie a formelor. Această teorie, Goethe a numit-o *morfologie*, el este cel ce a creat acest cuvînt. Morfologia, după definiția sa, este « teoria formei, a formării și a transformării corpurilor organice ». Atare concepție implică faptul că el era convins de unitatea naturii, de unitatea de compoziție a ființelor organice, și în fine de posibilitatea metamorfozei — nu înțeleasă în sens istoric și concret, cum face filogenia, cu teoria descendenței, ci înțeleasă în sens aristotelic, întrucît ea presupune în natură organică o ordine ideală a tipurilor. Se știe că Goethe a consacrat metamorfozei plantelor un studiu în proză, și că a scris la fel un studiu de aceeași natură precum și o bucată în versuri despre metamorfoza animalelor. Există de asemenea, în legătură cu această viziune goetheeană a naturii, un tablou vast: un poem, un cînt mistic și dionisiac totodată, care are ca titlu « Sufletul lumii » *(Weltseele)* și care răsună în finalul unui « festin sacru ». Ca și în *Banchetul* lui Platon, cel glorificat aici este Eros, dar un Eros cosmogonic; adepții vin să-și celebreze misterele lor.

Ideia de metamorfoză guvernează evident întreg poemul; mystii sunt invitați să se precipite în Tot, să se metamorfozeze în astre, apoi, în chiar extazul elanului lor creator, să vină pe noi pămînturi, să le anime, să le ritmeze atmosfera, să organizeze lumea minerală, să facă să răsară lumea vegetală și să apară lumea animală, și în fine să se regăsească sub forma omenească. Parcurgînd acest mare ciclu, viața se împlinește în iubire.

Porniți în mii de vînturi, la sfîrșitul
Acestui sfînt festin!
Din prag în prag săltați, ca Infinitul
De voi să fie plin!

©Asociația Ziariștilor Independenți din România

Ați și pornit, și-n vis zeiesc nesațiul
Vi-l face fără loc,
Și-arzînd sub stele, blînzi, străbateți spațiul
Însămînțat cu foc.

De-aici țîșniți, puternice comete,
Prin vămi mai vaste-acum:
Un labirint de sori și de planete
Vă-ncrucișează-n drum.

Țărîni infirme luați, cu frenezie,
Pe-un tineresc model
Le faceți vii, ca și mai vii să fie,
Și cumpătate-n zel.

Și-n cerc pe vînturi iuți mînați nainte
Fugarnicul covor,
Iar pietrelor din putrede morminte
Le scrieți forma lor.

Acum vrea totul să se depășească-n
Divin avînt zglobiu;
Sterilă, apa tinde să rodească,
Și orice praf e viu.

Și-astfel se pierde-n lupte amoroase
Al nopții abur vast,
Și zări de paradis își cresc voioase
Multicolorul fast.

Curînd se-ntorc, lumina ca s-o vadă,
Un pîlc de forme vii,
Și-uimite stau, ca-n proaspăta livadă
Perechea cea dintîi,

Și-ndată schimbul de priviri răsfață
Un dor fără hotar.
Și-astfel primiți cu drag splendida viață
Din lume-n lume iar.

Această concepție concentrează ideile filozofice cele mai diverse ; se regăsesc aici hilozoismul ionian, sufletul lumii al lui Platon, entelechia lui Aristotel, natura naturans și natura naturata din Spinoza, doctrina leibniziană a monadei, filozofia naturii a lui Schelling. Dar toate aceste elemente atît de disparate sunt legate din nou aici și reținute de ideia de metamorfoză. Ea este de fapt ideia centrală a lui Goethe, și ea îl face să participe la continuitatea Philosophiei perennis, ca de altfel și la cea a misterelor antice și a revelației creștine. Această ultimă afirmație se va dovedi exactă îndată ce ne vom gîndi la ultimele versuri din *Faust*, care înfățișează metamorfoza unui suflet *după moarte*.

Încins de-a duhurilor ceată,
Cel nou își vine-n fire-abia;
Abia mai simte viața-mprospătată,
Atît de-asemenea-i cu ea.
Priviți, din pămînteana legătură,
Din vechiul înveliș s-a smuls semeț,
Și-ntr-o eterică hlamidă pură
Apare-n forța primei tinereți.
. . . .
Încă-l orbește noua zi.

În aceste versuri, Goethe descrie dubla metamorfoză îndurată de Faust: e totodată o reîntinerire și o transfigurare. / . . . /

Unul din punctele deosebit de importante ale Fenomenologiei vieții umane este teoria celor patru vîrste ale vieții. Goethe a formulat-o într-o manieră foarte interesantă. Pasajul fiind cunoscut, îmi permit să-l citez aici : « Fiecărei vîrste îi corespunde o anumită filozofie. Copilul este realist ; căci el este la fel de convins de existența merelor și perelor ca de a sa proprie. Adolescentul, asediat de pasiuni interioare e necesarmente înclinat să-și întoarcă toată atenția spre sine însuși și să nu întîlnească mai întîi decît pe sine : iată-l metamorfozat în idealist. Dimpotrivă, omul matur, are tot dreptul de a deveni sceptic ; el are dreptate să se îndoiască, dacă mijlocul pe care și l-a ales pentru a-și atinge scopul este într-adevăr cel bun. El trebuie să acționeze, el acționează ; el are dreptate să-și mențină inteligența mereu în stare de trezie, ca să nu ajungă să se plîngă apoi că n-a ales bine. Dar bătrînul, la rîndul său, va fi un susținător al misticismului. El vede cîte lucruri depind de hazard ; el vede reușita nebunului și eșecul înțeleptului ; fără a te aștepta, fericirea și nenorocirea sînt egale ; așa este, așa a fost întotdeauna, iar bătrînul se sprijină pe cel ce este, a fost întotdeauna ». Prin aceste rînduri transpare conștiința de bătrîn, deci conștiința mistică a lui Goethe. Se înșeală cei ce nu văd în mistica lui Goethe decît un *hors-d œuvre*, sau o veleitate, sau o mască. / . . . / Astfel ești îndemnat să consideri ultimul act din *Faust II* ca un compromis jenant sau ca o alegorie, cînd de fapt el reprezintă opera, în cea mai magnifică și luminoasă desfășurare a ei, încheindu-se prin Corul Mistic.

/ . . . / În *Poezie și Adevăr*, Goethe ne vorbește despre acel vesel cerc de prieteni pe care-l frecventa la Frankfurt în timpul tinereții sale, și unde exista obiceiul de a aduce pe scenă tot ceea ce se petrecea important în viață. « Tot ce putea să se ivească într-o viață zgomotoasă și plină de aventuri, totul era reprezentat sub formă de dialog, de catehizare, de acțiune însuflețită, de spectacol ». Goethe copil încercase el însuși un roman, în care copiii unei singure familii trebuiau să-și povestească aventurile lor în scrisori scrise în germană, engleză, franceză, italiană, latină, idiș.

Astăzi se deschide o mare dezbatere între diferiți membri ai familiei umane. Subiectul acestui dialog este Goethe. Această dezbatere ar putea să devină un conciliu ecumenic al spiritelor. Ar putea de asemenea să devină un roman al națiunilor. Prieteni ai lui Goethe, prieteni din toate țățile, uniți-vă, și să trăim, sub semnul maestrului, romanul educării marii familii a popoarelor.

În românește de ȘTEFAN AUG. DOINAȘ

©Asociația Ziariștilor Independenți din România

JOSÉ ORTEGA Y GASSET

Goethe fără Weimar

Cînd am încercat zilele trecute să expun ce este mai original, profund și decisiv în ideea goetheană de personalitate, am spus în treacăt că e nevoie s-o eliberăm de cîteva formule nu tocmai fericite pe care Goethe le-a folosit pentru a o enunța. Deoarece concepția goetheană despre viață suferă, ca întreaga sa operă, de o dualitate contradictorie. Mi-l reprezint pe Goethe ca pe acel monstru descris de Dante, monstru a cărui coadă e încă sub apă, pe cînd torsul se odihnește pe plajă, semănînd cu bărcile pescărești în timpul fluxului: *Come tal volta stanno a riva i barchi / Che parte sono in acqua e parte in terra.*

Goethe a avut întotdeauna jumătate din ființa lui îngropată în concepția naturalistă despre Univers și despre om, pe care au inventat-o grecii și au reînviat-o umaniștii europeni. După această concepție, natura e înzestrată cu un suflet divin; din această natură face parte tot ce există — mineral, plantă, animal, om — și totul își găsește locul favorabil și e dotat în mod providențial cu tot ce are nevoie.

Astăzi, dimpotrivă, omul ne apare ca o ființă care a evadat din natură, care s-a desprins de mineral, de plantă, de celelalte animale și și-a propus să realizeze lucruri imposibile, în mod natural. Omul e un glorios animal neadaptat, un rebel, un dezertor din animalitate. Aceasta e tragedia lui, dar este totodată și demnitatea lui. Teza mea e antidarwinistă, fără a fi naiv creaționistă. Omul, așa cum spunea Mallarmé despre Hamlet, este *le seigneur latent qui ne peut devenir*, marele senior, ascuns, care nu reușește să ajungă să fie. De aceea, omul e singura ființă nefericită, constitutiv nefericită. Dar, tot de aceea, e plin de aspirația spre fericire. Tot ce face omul este pentru a fi fericit. Numim « fericire » ideea unei lumi care să coincidă cu dorințele omului, iar mijloacele necesare pentru a obține această coincidență se numesc « tehnică ». [. . .] Cu porțiunea cea mai bună din el însuși, cu acea parte din el însuși care se ridică peste ideile obișnuite ale timpului său, Goethe întrezărea foarte bine toate acestea, înțelegea că viața nu e un lin proces vegetativ, ci o dramă. De aceea se cuvine să ne oprim asupra expresiilor în care este formulat acest simț dramatic al existenței și tot de aceea se cuvine să cercetăm sub acest aspect însăși viața lui Goethe. [. . .] Față de concepția botanică, ce aparține mai curînd tinereții lui Goethe, iată că spre sfîrșitul părții a doua din *Faust* ne spune care e pentru el « ultimul cuvînt al înțelepciunii » în faimoasele versuri: *Ja ! Diesen Sinne bin ich ganz ergeben, / Das ist der Weisheit letzter Schluss: / Nur den verdient sich Freiheit wie das Leben / Der täglich sie erobern muss.* — « Da ! Ader complet la această idee, / acesta e ultimul cuvînt al înțelepciunii: / nu merită libertatea și viața / decît cel ce le cucerește zi de zi. »

Viața nu e, prin urmare, ceva ce ne-a fost dăruit, ci trebuie să ne-o facem fiecare dintre noi ; mai mult, e nevoie să ne-o cucerim. Expresia nu corespunde existenței pașnice a regnului vegetal ; înseamnă luptă cotidiană și energică, ciocnire cu o *difficulté d'être*. (Cînd faimosul scriitor francez din secolele XVII și XVIII Fontenelle

* Conferința din Hamburg

împlinea o sută de ani, a fost vizitat de un medic, care, curios să afle cum suporta existența un om ajuns la o vîrstă atît de înaintată, l-a întrebat ce simte. La care Fontanelle a răspuns: *Rien, rien du tout. Seulement une certaine difficulté d'être.* Ar trebui să generalizăm acest răspuns și să spunem că viața noastră a tuturor e o anumită dificultate de a trăi.) Omul trebuie, deci, să se cucerească pe sine însuși Și aceasta e « ultimul cuvînt ».

[. . .] Să repetăm, pentru ca toți să mă puteți urmări cu mai multă ușurință: viața noastră constă în mod primar în a fi proiectați spre viitor. Viitorul e nesiguranță. Această nesiguranță e administrată, guvernată de puterea irațională a Hazardului. Dacă viața, cum am spus mai înainte, e un sistem de ocupații, atunci prima noastră ocupație e să ne ocupăm de viitorul nostru. Dar viitorul e ceea ce încă nu există, prin urmare, înseamnă să ne ocupăm cu anticipație cu ceva. Ocupația cu viitorul e pre-ocupare. Viitorul ne ocupă pentru că ne preocupă. Heidegger a numit aceasta *Sorge*; eu am numit-o cu mulți ani înainte — într-o operă publicată în 1914 — « preocupare ». Reacția noastră este să căutăm mijloace de a asigura această nesiguranță. Atunci revenim din viitor și descoperim prezentul și trecutul ca arsenale de mijloace pe care ne putem bizui. Lovindu-ne deci de viitorul pe care nu-l avem în mînă, sîntem azvîrliți înapoi spre ceea ce avem: prezent și trecut. În felul acesta se nasc tehnica și istoria. Dar este evident că n-am putea face aceasta, dacă în fața teribilei nesiguranțe care e Hazardul n-ar fi existat în sufletul omului o ultimă încredere la fel de irațională ca însuși Hazardul: Speranța. Iată aici conjugate și articulate cele două forțe specific umane pe care Goethe le subliniază în inventarul pe care-l face vieții umane: Tyche și Elpis — întîmplarea și speranța. Ce au de a face toate acestea cu așa numita *Naturphilosophie* a lui Goethe? Avem aici o concepție despre viața umană care nu e naturalistă, nu e botanică, ci e dramatică, o pură desfășurare de evenimente, este ceea ce ni se întîmplă nouă. Goethe anticipează astfel ceea ce mai tîrziu am descoperit noi: și anume că omul nu are natură; în schimb, are istorie. Aceasta, și nu filosofia Naturii, îl transformă pe Goethe în contemporanul nostru. Totodată aceasta ne desparte definitiv și într-un mod radical de toată gîndirea antică și, prin urmare, de umanism. Prora minții noastre se avîntă spre *mares nunca d'antes navegados*, cum cînta portughezul Camões în poemul *Luzitanii*. Rațiunii universale sau acelei *Providentia* a stoicilor și schematicei sale nepoate Rațiunea pură a lui Kant îi urmează în epoca noastră rațiunea vie și dramatică.

Există deci la Goethe două idei despre viața umană profund contradictorii. Dar,

O PERSONALITATE SCINDATĂ

Goethe este, în viziunea lui Ortega, asemenea tuturor marilor scriitori, o ființă conflictuală, capabilă să-și asume total și în extensie maximă contradicțiile vieții. Afirmația șocantă dintr-o conferință cum este *Goethe fără Weimar* (1949), afirmație cu aparență de « paradox insuportabil », este că Goethe, care ar fi avut vocația de a revoluționa literatura germană și, prin intermediul ei, literatura lumii întregi, a fugit de sine și s-a îngropat la Weimar, înspăimîntat de tot ce ar fi putut însemna pentru el o « decizie irevocabilă » și încercînd să rămînă, ca un adolescent, într-o stare de « disponibilitate perpetuă ». În loc să-și urmeze vocația, Goethe a înotat împotriva curentului intim, a evitat efortul anevoios și s-a « vegetalizat » la Weimar. Curtea prințului Karl August ar fi « cel mai mare *malentendu* al istoriei literare germane », și Ortega ajunge chiar să se întrebe dacă nu cumva izolarea aparent « norocoasă » a lui Goethe la Weimar a împiedicat litera-

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

cum se știe, aceasta nu e singura temă față de care Goethe ne apare contrazicîndu-se pe sine. Dimpotrivă, abia dacă există vreun lucru despre care Goethe să nu fi emis părerile cele mai opuse. De nenumărate ori se constată acest fapt în studiile despre el. Dar cel mai surprinzător lucru, cel mai greu de conceput și iritant e că filologii, constatîndu-l, rămîn în fața lui imperturbabili, fără să se minuneze — a te minuna, cum ne-au spus de mult Platon și Aristotel, este scînteia care face să se declanșeze efortul cunoașterii — fără ca acest fapt să devină pentru ei o problemă. Unii dintre dumneavoastră ar putea crede că supărarea mea la adresa filologilor e o manie. În realitate, ceea ce mă supără la ei este doar impasibilitatea. Contradicția la Goethe nu e un accident, nici o neglijență: e constantă și « conștiincioasă », pînă acolo încît, contemplînd viața lui intelectuală în ansamblu, capătă aproape valoarea și rangul unei metode. Se impune deci imediat întrebarea: ce era pentru Goethe gîndirea, dat fiind că această contradicție aparține gîndirii lui? Nu voi pătrunde acum în această chestiune, fiindcă nu am timp suficient. Vreau numai să-mi exprim nemulțumirea față de filologi pentru că au crezut că nu era nevoie, neapărată nevoie să definească gîndirea lui Goethe, mai precis, nu conținuturile ei, ci forma însăși a gîndirii. Problema ar cere să ne întrebăm dacă nu cumva cuvîntul *Denken* e departe de a fi univoc, dacă nu cumva cu această denumire unitară umplem, nivelăm și amestecăm nenumărate și esențiale diferențe în realitatea care este acțiunea intelectului. Nici între diferitele științe nu există identitate în ceea ce privește acțiunea de a gîndi în cadrul fiecăreia dintre ele. Cu atît mai puțin între științe și filosofie. Dar acest adevăr e banal și la îndemîna oricui. Partea interesantă începe cînd descoperim forme de gîndire, de autentică gîndire, care, pe de o parte, diferă de orice gîndire științifică sau riguros cognitivă și, pe de altă parte, nu sînt încă poezie. Între poezie și adevăr, acesta din urmă în sensul de adevăr al cunoașterii, există nenumărate forme de gîndire, care-și au propria lor structură. Dar să lăsăm acum această chestiune, deși este de cea mai mare importanță.

Spuneam mai înainte că Goethe avea o sensibilitate excesivă pentru teribilul component al vieții care este Hazardul, duh misterios și arbitrar, prezent în orice existență omenească. E locul să amintim că în 1772, cînd amenajează căsuța din parc pe care Herzog i-o dăruise, primul lucru pe care-l face e să construiască un altar consacrat unei zeițe. Această zeiță era *Agathe Tyche* — « Norocul ». Monumentul constă într-o sferă așezată pe un cub. Nu se poate imagina ceva mai geometric. E aproape o teoremă din marmură. Sfera reprezintă viața lui Goethe. Sfera, e, în esență, ceea ce se rostogolește. Cubul simbolizează, cred eu, o dorință de stabilitate. Goethe nu știa că, într-adevăr, Weimarul era ceea ce el credea și ceea ce istoricii vieții și ai operei lui au continuat să creadă: darul pe care, prielnic, i-l făcea Norocul. Toți scriitorii epocii, mai mult sau mai puțin invidioși, spuneau atunci: « Ce noroc a avut Goethe să fie chemat la Weimar! » Dar eu consider că în viața omenească norocul e o zeitate periculoasă, mai periculoasă decît nenorocul. Pe cînd nenorocul anihilează din afară și vizibil, norocul distruge, roade pe dinăuntru și pe nevăzute. Goethe a văzut probabil aceasta cu claritate cînd ne-a spus că avem a ne teme de lucrurile prea prielnice. Destinul sferei e să se rostogolească, și acesta — a se rostogoli prin lume — ar fi trebuit să fie destinul lui Goethe, adică al unuia dintre oamenii cei mai receptivi din cîți au existat pe lume. Dar cubul Weimarului l-a imobilizat, i-a geometrizat viața, l-a uscat și l-a disecat, transformîndu-l într-o teoremă rigidă. Aceasta este, pe scurt, teza mea, pentru care tot ce am spus pînă acum slujește doar ca o scurtă pregătire: Weimarul a imobilizat viața omului Goethe și, cum acest om avea o incredibilă capacitate de mișcare, l-a deformat complet, făcînd ca această deformare a persoanei să aibă consecințe grave asupra operei. Dezvoltarea acestei teze ar cere un întreg ciclu de conferințe și poate chiar o carte întreagă, pe care poate că o voi scrie cîndva . . . dacă voi mai avea timp. Gabriele D'Annunzio a publicat o carte cu titlul *Leda senza il cingo*. Așa mi-ar plăcea să intitulez această posibilă carte: *Goethe ohne Weimar* — « Goethe fără Weimar ». Ar fi un *Denkexperiment*; să ne imaginăm ce ar fi fost omul Geothe dacă, în loc să trăiască la Weimar, izolat de lume, apărat de aproape orice contaminare vitală ca într-un borcan cu alcool, ar fi trebuit să se rostogolească prin lume lipsit de apărare, ciocnindu-se de oameni și de lucruri. Această imagine construită mental a unui Goethe fără Weimar ne-ar sluji, cred, foarte mult pentru a-l înțelege pe Goethe la Weimar și ne-ar ajuta să ne punem, cu unele șanse de reușită, marea, centrala problemă a biografiei lui Goethe: de ce s-a închis pentru tot restul vieții în acel mic oraș cu o atmosferă irespirabilă, unde nu exista nimic și nimeni care ar fi putut să fie pentru el un contrast adecvat sau un stimulent energic? Nu pot acum decît să închei formulînd doar titlul laconic al unei teoreme care rămîne să fie demonstrată.

Destinul lui Goethe, date fiind firea lui și caracterul epocii în care a trăit, a fost să fie condamnat la nenumărate și profunde dualități. Am ales astăzi una pentru a arăta acest lucru. Are asupra vieții și lumii un cvasi-sistem de idei primite, o

---

tura germană să fie cea dintîi din lume. *Denkexperiment*-ul pe care ni-l propune este să ne imaginăm un Goethe fără Weimar. Iată deci că « norocul » prea mare nu e bun în viața creatorului, pentru că roade pe dinăuntru și pe nevăzute; « nenorocul » e mai puțin primejdios, pentru că e mai vizibil și, mai ales, pentru că e, în ultimă instanță, stimulator. Teza era mai veche. Fusese lansată de Ortega în 1932, într-un articol pe care revista germană *Die Neue Rundschau* i-l ceruse cu ocazia centenarului morții lui Goethe. Ce-i drept, procedînd cu tact, Ortega se situa atunci pe platforma nedumeririi: cum el nu e « specialist », îi propune prietenului său german (care-i solicitase colaborarea) să-i urmeze sugestiile și să-i verifice ipotezele, nu fără să-l avertiza că s-ar putea să provoace un mare scandal, căci noul Goethe schițat de el ar fi contrariul celui consacrat de erudiți: un Goethe senin și sigur de sine, devenit obiect al unei adorații necritice. În următoarele articole, scrise tot în 1932, a considerat însă util să-și exprime din ce în ce mai neted, chiar cu riscul de a șoca și exagerînd deliberat, teza despre un Goethe neolimpian. Prima reacție a publicului a fost, cum era de așteptat, de supriză, rezistență și chiar iritare. Dar încetul cu încetul cititorul german și chiar unii specialiști și-au învins inerția și au acceptat noul mod de a-l privi pe intangibilul (pînă atunci) scriitor emblematic al Germaniei. Așa se face că în 1949, cu ocazia bicentenarului nașterii lui Goethe, Ortega e invitat, mai întîi în Statele Unite ale Americii și apoi în Germania, pentru a prezida festivitățile omagiale și a ține un ciclu de conferințe, avînd a le vorbi — cum precizează chiar el cu ne ascunsă mîndrie — « germanilor în numele Germaniei despre un mare german ».

Trebuie să spunem neapărat că teza lui Ortega despre un posibil Goethe fără Weimar nu este pur negativă. Dacă mulțimea înzestrărilor și climatul artificial din Weimar i-au dezorientat vocația și se poate spune că Goethe a fost infidel față de sine însuși, în schimb, în mod paradoxal, tot el ne-a învățat pe noi, cititorii lui, ce înseamnă fidelitatea față de noi înșine. Acesta este Goethe « eliberatorul », căruia Ortega i-a consacrat un amplu eseu cu acest titlu, publicat în *Neue*

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

concepție care poate fi calificată drept un vag naturalism panteist. Paradoxala mea convingere este că Goethe nu credea cu totul în această concepție. Îi slujea de comod sălaș tradițional în care se închidea pentru a se odihni de sine însuși și de cealaltă viziune despre viață, dramatică, neliniștitoare și mai autentică: *Was wär ein Gott, der mich von aussen stiesse ?* — « Ce-ar fi un Dumnezeu care mi-ar da impuls din afară ? »

Această idee despre natura divină presupune o stare de optimism pueril care permite omului din acea epocă, așa cum făcuse și în epocile imediat anterioare, să se simtă « susținut și purtat în brațe ». Nu vrea un Dumnezeu transcendent naturii în care ne aflăm și căreia îi aparținem, fiindcă acesta ar putea să ceară socoteală naturii și nouă, fiind dincolo de ea. Dar dacă îl introducem pe Dumnezeu în natură, și credem că *est Deus in nobis*, atunci totul merge de minune. Tot ce se întîmplă e foarte bine că se întîmplă așa.

Panteismul stoico-umanist-raționalist din secolul al XVIII-lea și începutul secolului al XIX-lea este rezultatul unei mari « boli » pe care grecii ne-au transmis-o: optimismul intelectual, un fel de *Tout va bien, madame la marquise* metafizic. Dar Goethe știa, în straturile lui cele mai profunde și autentice, că adevărul e altul. Numai că Goethe, care ca scriitor era extrem de curajos, nu era curajos în fața vieții, era hipersensibil doar față de bogăția ei, de vicisitudinile ei și mai ales față de imprevizibila și iraționala componentă a ei care se numește *a face*. Dată fiind această situație, cum avea o vitalitate uimitoare, în sensul strict zoologic al cuvîntului, își creează o platoșă defensivă, un dermatoschelet sau o crustă înlăuntrul căreia să poată viețui apărat. Această crustă defensivă care nu avea ca atare în economia existenței lui alt rol decît acela de a nu fi nimic în sine — carapace de crab — a fost pentru el Weimarul. Mă despart acum de dumneavoastră lăsîndu-vă în auz și în minte această imagine barocă: între modalitățile de a fi om, Goethe reprezintă crustaceul.

« Goethegesellschaft » din Weimar nu are de ce să considere ostil entuziasmului și ostenelilor sale tot ce am spus mai înainte. Cultul său pentru Goethe, cultul său pentru Weimar, cultul său pentru Goethe la Weimar și pentru Weimar în viața și opera lui Goethe rămîn, în ceea ce au substanțial, intacte în teza mea; vreau să spun că nu-și pierd sensul: singurul lucru care ar trebui făcut e să se reformeze ritul, antifoanele și imnurile.

În românește de ANDREI IONESCU

■ *Zuricher Zeitung* în martie 1932. Pentru omul de astăzi numele lui Goethe i se pare a fi legat de o promisiune extrem de prețioasă: descoperirea de sine, căci nimeni pînă la el nu a meditat atît de profund și de dramatic asupra vieții din dorința de a fi el însuși. Ideea e reluată în conferințele din 1949, în care din vastul repertoriu goethean sînt alese trei probleme majore: ideea de personalitate, atitudinea nouă în fața culturii și felul foarte modern, foarte actual (exemplar pentru noi) de a transforma imperfecțiunile umane în tot atîtea incitări pentru depășirea lor. De aceea, actualizarea lui Goethe ar trebui să pornească de la valorificarea « insatisfacției lui fecunde » în fața vieții. Căci personalitatea lui Goethe a fost în realitate, pentru Ortega, neunitară, scindată. « Contradicția » lui o aflăm săpînd sub stratul superficial al concepției « botanice » despre viață și ajungînd la stratul profund, care ne dezvăluie o concepție foarte modernă despre existența umană ca luptă dramatică pentru cucerirea permanentă a valorilor. Prin această atitudine de insatisfacție fecundă, nouă pentru timpul său, Goethe devine « contemporanul nostru ».

ANDREI IONESCU

HENRI FOCILLON

Goethe și arta romantică

Bogăția unui mare om e ceea ce-l face să pară contradictoriu în ochii muritorilor de rînd, iar ce este dezordine pentru aceștia, să fie ordine pentru el. Cel mai mare pericol care pîndește nemurirea unui spirit îl constituie neîncetatele noastre tentative de a-l aduce la un numitor comun, de a-l reduce la categoriile noastre, de a-l clasa în istorie. Primejdii din care el scapă prin însuși stilul său de viață, temeinic închegat în elementele sale și totuși neîncetat accesibil la tot ce vine din întregul univers și din propria lui ființă. Acesta e principiul valorii sale universale. El nu reprezintă o rasă, un mediu, un moment, o școală; el acoperă, prin îmbinarea diversităților sale o definiție completă a omului, și precum o statuie ale cărei volume sînt absolut împlinite, ale cărei profiluri succesive sînt totdeauna plăcute privirii, deși se reînnoiesc neîncetat, continuînd să aparțină aceleiași imagini, el se înalță deasupra orizontului, vizibil din toate colțurile pămîntului, definind profilul înălțimilor.

Goethe se cufundă în agitația secolului al XVIII-lea, acea patrie regală a inteligenței, el umple cu imaginile gîndirii sale întregul secol al XIX-lea, acel teritoriu al prăbușirilor și al construcției. Prin origini, Goethe aparține *Aufklärung*-ului german și se înrudește cu Enciclopediștii francezi, în care află nu sterilele limpezimi ale înțelegerii, ci o lumină mai subtilă, o forță vie. El știe că, pe Voltaire, nu cuvintele îl definesc întru totul, și că aceste cuvinte nu sînt scînteie bruscă, neașteptat amestec de eter și de fosfor, ci o dîră misterioasă, ca sclipirea diamantului. Îl iubește pe Diderot, maestrul nostru, și îi sporește moștenirea. Vede, intuiește în ei nu conformismul clasic, ci dăruirea omenească și generozitatea geniului. El are în urmă o întreagă, formidabilă moștenire a bătrînei Germanii, patriciatul orașelor Imperiului, tumultul Reformei, și, mult mai în urmă, acele cetăți asemeni pădurilor în care răsunau cîndva ultimele șoapte ale epopeilor germanice și ale cîntecelor de muncă.

Ca și Dürer, ca și, mai tîrziu, Nietzsche, el străbate trecătorile Alpilor, coboară spre țărmurile rodnice unde portocala și lămîia strălucesc într-un frunziș de bronz, nu pentru a învăța canoanele ci pentru a surprinde acolo un vis minunat și pentru a-și îmbogăți viața. Pămîntul care i se oferă nu este o arenă pustie, presărată cu vestigii de temple și de morminte: din străfundurile sale, din cenușa Vezuviului tocmai a ieșit la lumină o Antichitate caldă și vie. Seminția care o populează e încă stăpînită de ardoarea Renașterii. Este Italia lui Volta, a lui Galvani, Vico, Goldoni, Piranesi, Tiepolo și este, în același timp, Italia eternă a peisajelor și monumentelor, răspunzînd celor mai armonioase visuri ale omului. Însfîrșit, vine rîndul clipelor elizeene ale vîrstei adulte și ale amurgului vieții. Orice om superior are nevoie de o ultimă grădină, lăcaș preferat al spiritului său. E ceea ce Weimar-ul îi oferă lui Goethe, dar nu ca un adăpost, nu ca un refugiu, nici măcar ca un decor al înțelepciunii, ci ca o vastă experiență poetică în care amintirea se împletește cu acțiunea. Moartea, în fine, îi încoronează senectutea. Ea nu îl împinge în beznă. Ea strălucește solemn, el o întîmpină ca pe sora luminii.

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

Clasicism și romantism — precum doi luptători istoviți, împovărați de armurile lor — aceste două cuvinte se năpustesc unul asupra celuilalt în jurul lui Goethe, care le domină încleștarea. Pare să fi fost el însuși părtinitor, definind clasicismul ceea ce este sănătos, iar romantismul, ceea ce este bolnav, definiție ce are deja privilegiul de a înălța ideile mult deasupra categoriilor estetice. Există în gîndirea și în arta sa un principiu de viață ce unește și fecundează contrariile, conferind clasicismului această abundență explozivă și acea forță expresivă pe care romantismul o consideră privilegiul său, și care îi conferă romantismului fermitatea de contur, stabilitatea, valoarea eternă pe care o numim stil și pe care o considerăm apanajul oricărui clasicism posibil. Schiller, magnificul unilateral, a intuit-o perfect cînd a încercat să-l atragă pe Goethe la romantism, și el ne ajută să discernem, chiar și în *Ifigenia*, trăsătura euripidiană, melancolia unui exil, nostalgia unei regiuni a spiritului, patria pierdută, iar, la fiica regelui, așezată la țărmul mării, privirea înălțată către un zbor celest, care, mai tîrziu, avea să-l facă pe pictorul Feuerbach, la rîndu-i, să viseze.

Căci romantismul și clasicismul nu sînt două forme succesive și opuse în istoria unei culturi, ci două stări eterne ale existenței umane, care se pot înfrunta fără a fi incompatibile, sau, mai bine zis, fără a fi impenetrabile. Cînd perioada barocă ia sfîrșit, agonizînd în volută și în capriciul pur, ea încearcă să reînvie prin două eforturi simultane, de o violență egală, și poate în același sens: recurgînd (o dată în plus) la o anumită ficțiune a anticului, recurgînd (o dată în plus), la o idee modernă despre om. Dar noțiunea de modernitate pătrunde în miezul oricărei concepții despre antic. Fiecare secol și, poate, fiecare generație, și-a construit despre trecutul greco-roman, imaginea care i-a convenit cel mai mult și, aplecîndu-se asupra acestui izvor cu ape adînci, a aflat în ele, în primul rînd imaginea propriului chip. Aceasta pentru că existența Greciei și Romei comportă ea însăși, rînd pe rînd sau simultan, în funcție de loc, de epocă sau de familie spirituală, o accepție clasică, o accepție romantică, o accepție barocă. Secolul XVII francez invocă o altă noțiune despre Antichitate decît secolul XVIII roman, iar în secolul XVIII roman, Antichitatea, în concepția lui Piranesi, poet al magnificenței exuberante a imperiului, poet al clar-obscurului romantic în acvaforte, se împotrivește celei a lui Winkelmann, geniu admirabil în observația arheologică, estetician absolut abstract al unei Grecii de marmură, nu de carne, populată doar cu statuile eroilor și filosofilor. Dacă Italia contribuie la clasicismul lui Goethe, căruia el îi trăiește exigența fundamentală, atunci e cazul să vorbim despre întreaga Italie, cu diversitatea trecutului ei, chiar a prezentului ei, cu puternicele și încîntătoarele ei imagini imortalizate de maeștri străini, cu variațiunile ei romantice pe tema antichității pierdute și regăsite. Ea i-a oferit un anumit decor psihologic, un anumit peisaj spiritual în care el s-a dominat cu adevărat în tot ce avea mai omenesc. O văd desfășurîndu-se cu o extraordinară amploare între aceste două paranteze inegale — peisajele lui Claude Lorrain și bustul Junonei Ludovisi. Primele conferă latinității o aură de armonie — pe care, ea, poate, nici nu o cunoscuse, sau pe care o uitase în tumultul secolelor sale de aur — ,meditația și această profunzime a cordialității pe care țăranul francez o nutrea pentru lucrurile frumoase ale pămîntului, împreună cu instinctul de ordine, de calm și de voluptate, și această arhitectură luminoasă în care avea să evolueze, după Claude, poet clasic, și în aceleași cadre, romantismul meteoric al lui Turner. Ultimul, un colos academic, ei bine, acesta este tributul plătit de Goethe lui Winckelmann, sau, mai bine zis, e martorul unei forțe de transfigurare ce interpretează rigiditatea oficială ca pe o pace sublimă și vastele dimensiuni ca pe o imagine a grandorii. Dar faptul că această Junonă a concentrat asupră-i visurile lui Goethe, care o depășesc, e suficient pentru a ne-o fixa în memorie ca o prezență augustă și pentru a ne demonstra ce vastă utilizare pot avea, pentru artiști, operele de artă. Ea îl ajută, fără îndoială, să-și reprezinte, ca pe un simbol, ceea ce el a numit miracolul roman — el, însă, nu i-a dăruit căldura și vivacitatea *Elegiilor romane*.

Astfel, concepția goetheeană nu tinde exclusiv către o formă uscată a clasicismului; ea este măsura unei existențe superioare care nu încetează să fie o existență umană. După cum felul în care ea avea să întîmpine romantismul, rolul pe care avea să-l joace în destinul acestuia, deciziile pe care ea i le-a impus, privesc realități mai profunde decît convulsiile trecătoare ale unei mode psihologice sau ale unei școli de artă. Suferințele tînărului Werther au dezlănțuit, fără îndoială, o maladie a sufletului și au provocat cîteva tulburări în sînul unei generații de cititori, dar ele denotă în primul rînd eternul rău al tinereții, o criză a vieții care nu caracterizează doar un anumit amurg dezolat al veacului XVIII, ci o anumită stare a omului, o anumită vîrstă a inimii, din orice epocă. Prin *Egmont* și prin *Berlichingen*, Goethe îi cerea lui Shakespeare nu distrugerea unui stil, răsturnarea unei dramaturgii, ci secretul oricărei măreții umane și bogățiile ei, care sînt mai profunde în noi decît străfulgerările inteligenței și chiar decît dezordinea pasiunilor. Goethe îl întîmpină pe Byron cu admirație și, împotriva opiniei lui Eckermann, nu îl consideră un exemplu periculos, căci descoperă în el, și în fastul insolenței sale, același principiu al măreției și autenticității care, în regiunile superioare variațiilor gustului, stabilește un tip de ordine și de înlănțuire între sufletele de calitate regală. Un om ca Goethe nu se conformează, el alege, și, chiar mai mult decît atît, el definește și sporește prin însăși alegerea sa. În diversitatea artei romantice, el a condus cu o deplină libertate, mai mult: cu liberalism, elementele romantice ale concepției sale. Nu sînt surprins să-l văd întorcînd spatele fatalismului brutal și expresionismului grosolan al perioadei *Sturn und Drang*, fertil în scenarii cinematografice, și nici nu sînt surprins să-l văd pe acest prieten al lui Claude Lorrain venind în întîmpinarea artei naive, calme, reculese și uneori atît de vaste a marelui peisagist din acea epocă mediocră, pentru pictura germană, Kaspar David Friedrich.

Avem toți prezente în memorie paginile din *Convorbiri*, în care Goethe își exprima gîndurile despre litografiile executate de Delacroix pentru traducerea de către Gérard de Nerval a primului *Faust*. Goethe le apreciază. Intuiește, în ele nu podoaba unei ilustrații anecdotice, ci darul făcut de un poet altui poet, discerne în ele o invenție la care nici el, ne-o declară, nu se gîndise. Întîlnire emoționantă între două spirite de aceeași sorginte. *Faust* mai fusese obiectul unei tentative a lui Cornelius, care o împodobise cu imagini într-un cumplit stil trubadur. În opera lui Delacroix, Goethe își putea vedea eroul, și lumea în care acesta evoluează, investiți cu forța vie a formelor, începînd acea carieră nemuritoare grație căreia vor străbate secolele, după gustul posterității, ca plăsmuiri ale unei gîndiri superioare,

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

ființe imaginare mai adevărate, mai complexe, mai zbuciumate decît muritorii de rînd. Goethe le intuia destinele, nu numai în contururi și în valoare, în misteriosul alb-negru al litografiei, ci și într-un univers răsunînd de ecourile noastre, în limba expansivă și tainică a sunetelor. Despărțit de Goethe, Faust intră în eternitatea neliniștilor și împăcărilor noastre. Delacroix face să vibreze în el și în jurul său febra unui desen care se cîntă încă pe sine, dar deja mai apt decît oricare altul să semnifice pentru ochiul avizat rezonanțe spirituale. Pe marginea imaginilor de probă, schițele lui se înmulțesc; imaginile dau buzna; cu o vervă ce persistă în planșe. Calitatea lor este violența mimică: ele aparțin teatrului. Delacroix «joacă» *Faust*. Izbucnește, aici, una din primele lui flăcări, ațîțată de visul său shakespearian, și nu putem uita suita pe care avea s-o realizeze, poate cu o mînă mai greoaie, pentru *Berlichingen*. Dar acordul care s-a stabilit aici între Goethe și Delacroix are mai mult decît valoarea unui contract. Johannot, Scheffer, Fantin-Latour dintre pictori, Berlioz dintre compozitorii noștri, s-au apropiat și ei, cu pretenții și merite diferite, de Goethe, de *Faust*. De data aceasta, însă, se stabilește o relație mai strînsă, cu un sens mai vast și mai înalt.

Ca și Goethe, și poate chiar la aceeași înălțime, dar într-un alt domeniu, la fel de important pe plan spiritual, Delacroix poartă în el privilegiul unei umanități duble. Nici un francez nu a trăit, mai intens ca el, plenitudinea clasicismului, nimeni, ca el, nu i-a iubit mai inteligent și mai complet pe Racine și Mozart, pînă la a-i opune față de ceea ce el considera o inutilă și obscură dezordine la poeții și compozitorii vremii sale, și nimeni, poate, nu a înțeles anumite trăsături ale geniului grec, mai bine decît litograful medaliilor din colecția Blacas. Ca și Goethe, el repudiază acel *Sturm und Drang* al dramelor și romanelor noastre romantice. Dincolo de epoci, arta sa, atît de ardent contemporană cu secolul XIX, se întîlnește cu marile valori clasice venețiene și flamande, iar cele mai frumoase pagini care s-au scris despre Rafael îi poartă semnătura. Deși nu a fost niciodată în Italia, e îmbătat de măreția, noblețea și farmecul acesteia. Dar trăiește cu înfrigurare modernitatea propriului secol. Delacroix este clasic în măsura în care aspiră la o ordine eternă, este romantic în măsura în care o extinde la nivelul omului. Cu ce imagini solemne a însoțit el al doilea *Faust* — acea misterioasă Elenă, soră magică a Elenei din Troia, Euphorion, devorat de flacăra dublă pe cae o poartă într-însul, umplînd văzduhul de zborul său sprinten și strălucitor, heraldul Lynceus, de strajă în turnul de la intrarea în port și adresînd salutul său vieții, mereu frumoasă, în rău ca și în bine, Mumele, păzitoare ale beznelor destinului. Dar în Antichitatea eroică, al cărei fast l-a imortalizat în picturile de la Camera Deputaților și de la Senat, îmi pare că regăsesc ceva din armoniile profunde ale *Ifigeniei*. Hippolyte Taine avea să se pătrundă de seninătatea lor melancolică în pădurile de la Sainte-Odile. Însă aici ea trăiește plenar, prin suita de nefericiri consolate de cînturi, prin Orfeu, prin Homer, prin Ovidiu, prin esența acelor legende nemuritoare prin care oamenii, imaginîndu-și-i pe zei, împrumutîndu-le propriile lor pasiuni și disperate ardori, domolesc tocmai aceste pasiuni și aceste ardori, conferindu-le puritatea sferelor înalte. Tristețea solemnă a lui Delacroix și seninătatea goetheană sînt cele două chipuri ale aceleiași gîndiri.

În românește de ALINA LEDEANU

CHARLES DU BOS

PRIVIRE ASUPRA LUI GOETHE
Trecerea spre obiectiv

« Orice *subiectiv* al ființei sale, Goethe a știut să-l facă să aibă acces spre *obiectiv*: ceea ce înseamnă fără îndoială o ispravă unică ». Această afirmație — după părerea mea — una din cele mai pertinente ce a fost făcută cîndva despre Goethe — mi-a adresat-o acum trei luni prietenul meu Nicolas Berdiaeff (. . .)

(. . .) Dacă scot în evidență această afirmație înseamnă că înainte de a aborda în amănunt existența lui Goethe, ea ne oferă locul de observație optim de unde putem considera cele două versante ale sale și aprecia modul datorită căruia trecerea de la *subiectiv* spre *obiectiv* asigură vieții lui Goethe, privită în ansamblu, unitatea fundamentală și plenitudinea desăvîrșirii. Însă mai înainte e important să precizăm accepțiunea în care trebuiesc înțelese aici cele două expresii de *subiectiv* și *obiectiv*.

Vom evita să punem problema *subiectivului* și *obiectivului* cu termenii săi filosofici și, păzindu-ne s-o facem, vom fi fideli din toate punctele de vedere unei variante goetheene (. . .)

« Cum ai putut să-ți duci opera atît de departe? Spun că te-ai descurcat bine? — Copilul meu, am procedat cu istețime: niciodată n-am gîndit despre gîndire ». Acest catren a lui Goethe la vîrsta de șaptezeci și cinci de ani — aparține celei de a șaptea serii din *Zahme Xenien* — atunci cînd avea în urma sa atitudinea și practica întregei sale existențe și le concretiza într-un prodigios aforism: « N-am gîndit niciodată despre gîndire ». Provenind de la un german, de la un contemporan al lui Kant, Fichte, Schelling, Hegel, — pe scurt de la întregul idealism filosofic, o asemenea afirmație atestă o autonomie care—poate mai mult decît orice — legitimează o altă aserțiune a lui Goethe făcută tot la bătrînețe, cînd, după ce enumeră cîteva trăsături caracteristice ce socotea că le datorează părinților, adaugă: « spiritul este totdeauna autohton ». Afirmație ce ne duce de la început în miezul însuși al problemei care ne preocupă. Dacă sunt mai ales sensibil la măreția pe deplin infeudată în desăvîrșirea însăși a lui Goethe, recunosc că ea marchează în acelaș timp o limită, nu numai din punct de vedere al filosofului — din acest punct de vedere limita este incontestabilă — însă poate deasemenea din punctul de vedere al activității integrale de explorator intelectual; — dar sunt convins că pentru Goethe era vorba aici de o limită inclusă în acele *Grenzen der Menschheit*, în acele « limite ale umanității » la care se referă admirabilul poem ce poartă acest titlu; și, după metoda ce am adoptat-o pentru citările noastre, e indicat să-l citim în momentul cînd elucidează expunerea noastră. Poemul a fost scris în 1779; Goethe are treizeci de ani, adică în prima perioadă de la Weimar ce constituie — după mine — una din culmile vieții sale (. . .)

« Cînd cu mîna sa calmă, Tatăl imemorial și sfînt, dincolo de norii ce se frămîntă seamănă pe pămînt lumini binefăcătoare, sărut pulpana mantiei sale, păstrînd fidel

* CHARLES DU BOS: APROXIMATIONS — Cinquième Serie — 1932 Ed. R.A. Correa pp. 249—288, fragmente

în inimă spaima copilăriei. — Căci cu zeii nu trebuie să-și încerce puterile nici un om. Dacă omul se înalță și capu-i atinge stelele, picioarele-i nesigure nu-s înrădăcinate nicăieri și va fi jucăria norilor și a vîntului. Să se fixeze cu oasele lui puternice și pline de sevă de pămîntul durabil și solid; să nu se înalțe mai mult decît stejarul sau vița de vie. Ce deosebește pe zei de oameni? Prin fața zeilor trec valuri nesfîrșite, un talaz veșnic; pe noi valul ne poartă după cum îi e capriciul, valul ne înghite, și ne scufundăm. Un cerc strîmt încinge viața noastră și generații după generații se adaugă mereu lanțului infinit al existenței ». Capodoperă a cărei frumusețe este la fel ca titlul și imaginea sa finală, unde ghomica afirmare *a limitei* traversează acest *cerc* secret, finit și infinit, înăuntrul căruia se aflătoate destinele: la unele poeme scrise de Hofmannsthal pe cînd era tînăr regăsesc aceeași ordine de frumusețe. Dar astăzi, conținutul și atitudinea ne interesează. Șase ani înainte de apariția acestei poeme, în 1773, Goethe avea douăzeci și patru de ani și scrisese *Prometeu*, singura din operele sale creată sub semnul revoltei, și unde, astfel cum se întîmplă totdeauna cînd geniul se identifică cu măreața figură a lui Prometeu, nu numai că Goethe se înfruntase cu zeii, dar li se arătase neîncrezător. *Prometeu* este opera centrală a acestui titanism goetheean ce ne propunem să-l studiem și pe care venirea lui Goethe la Weimar tocmai dorea să-l depășească. Or față de *Prometeu*, *Grenzen der Menschheit* reprezintă exact contrariul, încît Gündolf nu va șovăi să folosească în această privință termenii de contradicție și chiar de palinodie. Însă ce ne solicită aici este faptul că *Grenzen der Menschheit* inaugurează pentru Goethe la vîrsta de treizeci de ani ceea ce în ansamblu va rămîne o constantă. « Cu zeii nu trebuie să se înfrunte nici un om »: această declarație ar putea servi drept deviză pentru a defini norma de atitudine și, încă mai profund, comportamentul lui Goethe în aceste domenii și care, după juvenilul acces de revoltă prometheeană depășit, este atitudinea, comportamentul său de reținere, — a unei rețineri prin *Ehrfurcht*, prin venerație; a spus-o și a gîndit-o sincer; în ce mă privește, fără a voi să contest pentru nimic în lume rolul capital jucat de venerație, aș înclina să cred că alți factori intră deasemenea în joc, pe care îi vom observa de-a lungul studiului nostru. Dar să ne oprim la ceea ce aici este central, afirmația despre limite. Zeii — nu ne ocupăm încă de un asemenea plural: Goethe este supremul exemplu al acestei policredințe, al acestei omnicredințe care constituie cel mai subtil obstacol în calea credinței; dealtminteri vom întîlni texte formale ale lui, unde ne spune: « ca artist trebuie să fiu politeist, ca savant panteist, iar ca ființă morală și afectivă monoteist »; așadar zeii sunt zei, dar, și tocmai pentru că zeii sunt zei, să ne închinăm în fața lor, să păstrăm cu fidelitate în inimile noastre spaima copilăriei, să le sărutăm chiar ultima cută a mantiei lor, dar să nu uităm niciodată că oamenii sunt oameni, că în calitate de oameni trebuie să ne realizăm plenitudinea desăvîrșirii; — în prima noastră conversație am văzut că aici rezidă pentru Goethe realizarea esențială — și pentru aceasta să ne înrădăcinăm cu oasele noastre puternice și pline de sevă în pămîntul durabil și trainic. Dar — și aici aș vrea să ajung — nu există numai acest pămînt *fizic*, de care omul are nevoie: pentruca picioarele sale să fie înrădăcinate, ca să nu devină jucăria norilor și a vîntului, îi trebuie și alt sprijin nu mai puțin însemnat: îi trebuie un pămînt *mintal*, care și el să fie durabil și solid, iar un asemenea pămînt mintal nu există decît dacă omul acceptă și nu pune niciodată în discuție datele prime de la care începe să gîndească. Nu mai puțin decît alți zei, gîndirea despre gîndire este un zeu (pentru a folosi acest mod de expresie simbolică atît de scump lui Goethe și care pentru el luminează toate lucrurile), — gîndirea despre gîndire este un zeu pe care nici un om nu trebuie să-l înfrunte, el reprezentînd eminamente una din aceste limite ce nu i-e dat omului s-o depășească. De ce? Să recitim versul: « valul ne înghite

și ne scufundăm », nu descrie oare în modul cel mai izbitor procesul însuși la care conduce aproape totdeauna gîndirea despre gîndire? Să confruntăm aceste texte cu ale omului de geniu prin excelență — care a căzut pradă — în mai mare măsură ca oricine—unei crize ce i-a frînat viața și opera în două fiindu-i tributar — să confruntăm așadar aceste texte cu ale tînărului Tolstoi: « Capacitatea mea de reflexie abstractă a desvoltat în mine conștiința într-un grad atît de anormal, încît adesea, începînd să gîndesc despre lucrurile cele mai simple, cad în cercul vicios al analizei ideilor mele. Nu mai gîndesc la problema ce mă preocupă, dar gîndesc despre modul cum gîndeam. Întrebîndu-mă pe mine însumi "la ce gîndesc"? răspundeam: gîndesc la ce gîndesc că gîndesc etc. Rațiunea își pierdea echilibrul ». « Niciodată n-am gîndit despre gîndire », — « gîndesc că gîndesc despre ce gîndesc ». — Ah! Dacă ar fi posibil să alcătuiesc un muzeu cu « mulaje » din tipurile fundamentale ale spiritului uman, mulajele inverse ce ne dezvăluie cele două texte ar figura ca doi poli la fel de îndepărtați la Luvru, așa cum sunt *Conducătorul cuadrigei* de la Delphi de *Sclavul* lui Michelangelo. Sub textul lui Tolstoi, aș pune afirmația lui Pascal: « Nimic nu oprește volubilitatea spiritului nostru ». Dacă există puține spirite atît de bogate, atît de fecunde ca al lui Goethe, totuși poate nu-i niciunul mai puțin volubil ca al său. Goethe este un spirit fără nici un fel de volubilitate, fiindcă la el, dacă amenință să se ivească, volubilitatea ar fi fost imediat oprită prin singura frînă foarte eficace: frîna prezenței obiectului. Căci — și este al doilea aspect al expunerii ce vreau s-o fac — nu numai că Goethe n-a gîndit niciodată despre gîndire, dar, începînd din momentul cînd se conturează trecerea pe care o vom studia, Goethe *n-a gîndit niciodată fără obiect* în sensul literal al expresiei.

Așadar părăsind de-abinelea planul filosofic, vom defini cei doi termeni — *subiectiv* și *obiectiv* după definiția foarte simplă, chiar elementară, dar pe deplin goetheeană, potrivit căreia denumim *subiectiv* ce este *înăuntrul* ființei și *obiectiv* ce-i este exterior: *subiectivul* aici va fi *Eu*-l (să luăm termenul ca pe o argilă așteptînd dintr-un moment în altul să fie modelată), iar *obiectivul* va fi *Lumea*, în accepția cuvîntului german *die Welt*, ce este intermediar între cei doi termeni ai noștri « le monde » și « l'univers » și care îmbrățișează fără excepție tot ce este exterior eu-lui.

Odată această definiție stabilită, putem porni studiul problemei noastre. Se înțelege de la sine că pentru Goethe ca la orice om, și, cu atît mai mult temei, la orice om de geniu, subiectul, subiectivitatea, eu-l constituie, nu-i destul măcar să spunem datul prim, ci singurul de care ține seamă și care, orice s-ar întîmpla pe urmă, primează esențial. În neprețuitele fragmente de convorbiri pe care între 1803 și 1814, fără ca anii să poată fi stabiliți foarte precis, — Riemer ni le-a transmis despre Goethe, se afla o remarcă a cărei importanță n-ar fi nevoie să se exagereze, fiecare termen trebuind însă cîntărit și analizat: « În tot ce trăiește și trebuie să trăiască, e necesar ca subiectul să prevaleze, vreau să spun să fie mai puternic decît obiectul: trebuie să biruie obiectul așa cum flacăra consumă feștila ». Să ne referim mediat și la extraordinarul text din 1797: « Un instinct de cultură poetică totdeauna activ ce-l împinge mereu mai mult înăuntru și în afară constituie centrul și baza existenței sale. Cînd am sesizat aceasta, toate celelalte contradicții aparente se rezolvă. Deoarece un asemenea instinct nu cunoaște niciodată repaus, el trebuie să fie îndreptat spre în afară, ca să nu se consume el însuși, în lipsă de materie; și pentrucă acest instinct nu-i deloc un instinct contemplativ, ci doar un instinct practic, activ, odată îndreptat spre în afară, trebuie să acționeze în acest sens, prin reacție ».

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

Interpretat unul prin celălalt — cele două texte sunt complementare, luminîndu-se reciproc în modul cel mai admirabil; — aceste două texte pe planul psihologic ce este astăzi al nostru, ne introduc, după părerea mea, chiar în miezul problemei — numai dacă procedăm aici prin cea mai riguroasă analiză atît a conținutului cît și a termenilor înșiși ce-i explicitează. Așadar nu numai *subiectul* este primul, dar el prevalează și trebuie totdeauna să prevaleze. Dar cine-i aici subiectul? Este *Trieb*, — acest termen pentru a-l traduce în sensul implicat de Goethe, — ar trebui să folosim trei cuvinte ale noastre: instinct, nevoie și propulsie (. . .) Aș înclina să înmănunchez toate semnificațiile într-o singură expresie și aș spune: *Trieb* înseamnă *forța motrice* a ființei. Această forță motrică, — știm acum numele ce-l poartă în limbaj goethean, acela pe care Goethe i-l asumă și nu este nimic alta și nimic mai puțin decît forța de propulsie a acestei « ființe solidă, tenace, care nu se dezvoltă decît din ea-însăși », nimic altceva și nimic mai puțin decît *Daimon-ul*. Să nu mai revenim asupra acestei denumiri și în loc să revenim, să amalgamăm cu expresia *Trieb* un alt termen, care, el, aparține vocabularului tînărului Goethe, titanicului Goethe: *Drang*. Termenul de *Drang* conglomerează cele două noțiuni sau mai degrabă cele două stări de *împingere* și *presiune* (. . .)

Chiar tînăr, chiar « titanic », Goethe se păzise încă de pe atunci — și va evita toată viața — să facă parte dintr-un curent, căci *Drang*-ul era pentru Goethe atît de inerent spiritului său, încît nu datora nimănui nimic.

Căci *Drang* însemna starea însăși pe care o redă expresia curentă *a fi sub presiune*, stare ce în scrisorile către contesa Augusta von Stolberg, la apogeul demonismului și în ajunul decăderii lui, ne va oferi un incomparabil spectacol. *Drang*-ul goethean înseamnă momentul cînd *Trieb* suferă presiunea maximă, și, prin amalgamul celor două cuvinte, ajungem la definiția următoare: *subiectul* pentru Goethe este *forța motrice sub presiune*. Dar această forță — el însuși ne-a spus-o — trebuie să devină preponderentă față de orice « astfel cum flacăra consumă feștila »; și suntem pe de-antregul fideli lui Goethe înlăturînd termenul de comparație « astfel » și afirmînd: « această forță este o flacără ce consumă și care trebuie să consume ». De ce subiectul trebuie să învingă față de orice, de ce flacăra trebuie să consume? Aici tot Goethe ne dă răspunsul: « În tot ce trăiește și trebuie să trăiască, e nevoie ca subiectul să prevaleze ». Trebuie — și se folosește termenul *muss*, cuvînt tributar lui *Ananké* — Necesitate — pentruca subiectul să trăiască și fiindcă e *nevoie* să trăiască, iar acum e utilizat cuvîntul *soll*, cuvîntul ce denumește *datoria*, cuvîntul imperativului categoric. Căci odată titanismul depășit, pentru Goethe de totdeauna, viața este mai mult decît o necesitate: ea este datoria însăși, ce nu e niciodată pusă în discuție, nu numai fiindcă pentru Goethe viața e totdeauna rațională, ci deoarece pentru el viața însăși reprezintă valoarea centrală și valoarea supremă. Așadar, trebuie ca subiectul să trăiască și e nevoie să trăiască; dar să nu uităm că subiectul este ceea ce consumă. Ce va consuma? Aici se ivește în fața lui Goethe alternativa capitală în funcție de care se operează trecerea spre *obiectiv*, denumită de Berdiaeff o ispravă unică. Să revenim la cel de al doilea text al nostru: « deoarece acest *Trieb*, această forță motrice sub presiune nu cunoaște nici un repaus, trebuie să fie îndrumată spre în afară, ca să nu se consume deloc ea-însăși în lipsă de „stofă", de materie » (. . .) Care va fi celălalt termen al alternativei? El ar fi să privești spre « înăuntru », termen pe care Goethe îl refuză, îl alungă, chiar îl recuză în modul cel mai net. (. . .).

Dar să revenim la textul nostru care ne instruiește atît de profund asupra lui Goethe însuși: (. . .) « Omul care vobește de el și de trecutul său va fi tentat să noteze amănuntele dureroase și, în acest mod, dacă mă pot exprima astfel, personalitatea lor se sfrijește ». Atingem aici două constante ale lui Goethe; să nu stăruim încă asupra groazei lui de durere și cu atît mai puțin asupra reamintirii durerii ce constituie o caracteristică goetheeană fundamentală și în care nu pot să nu văd o « limită » nu a « umanității », dar a lui Goethe, — trăsătură atît de complexă, care cere imperios de a fi nuanțată cu foarte multă grijă pentru a rămîne pe deplin echitabilă, încît prefer să mă ocup de ea cînd va interveni direct pe linia preocupărilor noastre. Cealaltă constantă ne interesează acum: « Personalitatea se sfrijește », — personalitatea, adică « bunul suprem, suprema fericire a copiilor de pe acest pămînt ». Și firește, părerea lui Goethe este mai mult decît precisă: ea este irefutabilă, căci introspecțiunea amenință personalitatea, o amenință în fiecare moment, și aș merge pînă acolo încît aș afirma că înseamnă nu numai cu certitudine singura, dar una din esențialele rațiuni de a fi o introspecțiune ea însăși. Din această pricină exclude introspecțiunea, și o exclude odată pentru totdeauna: el este, prin excelență, geniul antiintroductiv. Este omul pentru care iubirea personalității primează așa de mult fiind atît de puternică, încît merge pînă la ocrotirea personalității împotriva propriei sale analize (. . .) Or, ne referim aici la o particularitate goetheeană pentru mine foarte însemnată și care mi se pare că nu a fost studiată suficient pînă acum și chiar de loc. Acum chiar pentru mine e cam neguroasă fiind mai degrabă o ipoteză explicativă și în acest sens v-o propui astăzi: ceea ce este mai intim pentru Goethe, cel mai specific intim — este această forță motrice sub presiune ce nu cunoaște niciodată repaus: *Trieb*, *Drang*, *poetischer Bildungstriebe*, pe care am identificat-o, sub multiplele sale aspecte; este adevărat: Goethe comentînd noțiunea de *Daimôn*, o definește ca « o ființă solidă, tenace, ce nu se dezvoltă decît din propriile puteri; dar această ființă nu-i nimic altceva decît chiar forța și dacă se dezvoltă prin ea însăși o face numai cu o condiție indispensabilă: să fie totdeauna în mișcare. Căci ultima parte a frazei citate cu ce se termină? « Pentru că acest instinct nu este deloc un instinct contemplativ, ci doar un instinct practic, activ, și odată îndreptat spre în afară trebuie să acționeze în acest sens prin reacțiune. » *Praktisch* este termenul ce-l folosește Goethe, dar firește că trebuie înțeles în sensul de a acționa în toate accepțiile cele mai variate, cele mai ample ale cuvîntului, și deasemenea, desigur că e necesar să « rupem » cu toate cadrele obișnuite și limitative în ce privește expresia « om de acțiune »: un geniu creator este sau cel puțin poate fi un om de acțiune în aceeași măsură ca un cuceritor sau un om mare de stat. Or, după mine, în sfera geniului, Goethe este în mod suveran omul de acțiune; și nu cunosc un cuvînt, care să urce din străfundurile cele mai intime ale lui, decît strigătul invincibil, irezistibil ce-i vine pe buze lui Faust, cînd la începutul dramei, termenii liminari din Evanghelia după Sfîntul Ioan: « La început era Cuvîntul » sunt substituiți cu « La început era *forța* »; apoi, în același sens, conchide: « La început era Fapta ». Deci, de aici de la Faust, reîntorcîndu-ne la Goethe, întîlnim, după părerea mea procesul goetheean central; (. . .) în această zonă, ce socotim potrivit s-o denumim zona *inconștientului ocrotit*, unde cu o siguranță infaibilă, o stare de semi-conștiință veghează pentru ca această inconștiență să nu treacă într-o conștiință prea clară. Pentru Goethe, *die Kraft*, forța, este totuna cu aceea forță motrice pe care am studiat-o; această forță, trebuie să se mențină în mișcare, astfel devenind *die Tat*, *Fapta*, *Fapta* luată în sine, totdeauna atît de importantă pentru Goethe, încît chiar « produsele » în care se depune, *Werke*, operele ce rezultă, contează mai puțin decît *das Wirken*, acțiunea; și o asemenea acțiune însăși se află într-un permanent *Werden*, în această permanentă devenire; (. . .) devenire, căreia,

@Asociatia Ziaristilor Independenti din Romania

în gîndirea lui Goethe, poate nici chiar moartea nu-i pune capăt, moarte care produce oprirea funcționării organelor, dar poate n-o împiedică; să ne reamintim două din versurile uneia din poemele sale: « reînnoită, dorința se avîntă spre cele mai înalte culmi ale nuntirii ». Dar cum *forța* va deveni faptă? Aici este pentru Goethe toată problema, aici intervine alternativa capitală de care ne-am ocupat mai sus, alegerea decisivă: ea nu va deveni, decît dacă va avea « materiile prime », iar această « materie primă » nu-i este interioară ci exterioară; « materia primă » sunt aici *obiectele*, succesiunea de obiecte asupra cărora pînă la capăt forța se va exercita, precum flacăra, unul după altul, le va consuma și astfel se va realiza. Am spus clar: se va realiza, căci de-a lungul acestei succesiuni de obiecte, și, așa cum a subliniat-o chiar Goethe, mai puternic decît fiecare din ele și care prevalează depășindu-le pe toate celelalte, este *subiectul* ce se exprimă.

(. . .)

La 29 ianuarie 1826, vorbind cu Eckermann despre un vizitator căruia, în ajun îi dăduse un sfat, Goethe observa: « Firește, această trecere de la *subiectiv* spre *obiectiv*, este un pas foarte greu de realizat, dar nu-ți trebuie decît curaj și să te hotărăști repede. Se întîmplă aici, la fel ca atunci cînd ți-e frică în fața apei și nu trebuie decît să te arunci cît mai repede în ea; așa o vei stăpîni ». Text ce arată că Goethe chiar la bătrînețe era pe deplin conștient de dificultatea greutăților ce le avusese la douăzeci și șase de ani, și e sigur că elementul *obiectiv* va deveni al său, va deveni însăși natura sa după puțin timp, fiindcă din el generează toată opera lui. În afară de considerentele pe care le-am examinat azi, două alte motive comandau imperios decizia goetheeană și cu ea vom conclude. Mai întîi exista precedentul experienței trăite. Ce se întîmplă cu flacăra cînd îi lipsesc obiectele? Goethe ne-a spus: « în lipsă de materie primă, se va consuma ea însăși »; dar a se consuma ea însăși, ce înseamnă? În cazul lui Goethe — și o știa mai bine ca oricine — este vorba de afirmația răspicată de a nu se afla din nou în situația lui Werther. Dar, Werther nu-i un personaj, nu-i o aventură, nu-i o carte, ci este în toată profunzimea sa, o situație umană fundamentală, înseamnă polul negativ în opoziție cu ceea ce desăvîrșirea lui Goethe reprezintă polul pozitiv: Werther este subiectul, forța motrice sub presiune ce se consumă în lipsă de obiect. Astfel se explică cele două ritmuri contradictorii după care se joacă tema wertheriană în viața însăși a lui Goethe: în momentele cînd nimic nu amenință triumful *obiectivului*, Werther pentru Goethe nu-i nimic, mai puțin decît nimic; dar, dimpotrivă, îndată ce acest triumf este amenințat, Werther reapare la orizont și Goethe atunci merge pînă a se întreba dacă nu cumva el are dreptate: în 1876 prelucrînd lucrarea pentru o nouă ediție de tipărit, chiar în ajunul plecării în Italia, cînd era totuși disperat din cauza eșecului relațiilor cu Charlotte von Stern, îi va scrie acesteia că « odată cartea terminată, autorul avea dreptate să-și tragă un glonte în cap ». În timpul călătoriei la Castel-Gandolfo, cînd se îndrăgostise de tînăra milaneză, aflînd că aceasta este logodită, este cuprins de spaimă în fața reapariției situației lui Werther și ia îndată toate precauțiile spre a opri răul cît mai era timp. În sfîrșit, bătrîn, un an înainte de a renunța la Ulrike și a scrie *Elegia de la Marienbad*, compune cu prilejul celei de a cincizecea aniversari a sinuciderii eroului său admirabila poezie dedicată lui Werther, adresîndu-se acestuia: « eu eram făcut pentru a rămîne, tu erai făcut pentru a pleca »; și adaugă: « n-ai pierdut mult »; și cel puțin odată în opera lui Goethe, sublimată și chiar transcendentă, dar cea mai tragică dintre piesele sale, în aceea unde victoria cîștigată determină tonul cel mai uman sfîșietor, în *Tasso*, tema lui Werther este prezentă, — așa cum o dovedește aprobarea deplină dată de Goethe afirmației atît de pătrunzătoare a lui Jean-Jacques Ampère despre Tasso: « este un Werther mai intens ». Werther condiționează trecerea de la *subiectiv* spre *obiectiv* în măsura în care reprezintă amenințarea totdeauna suspendată deasupra lui Goethe: cu nici un preț nu trebuie ca Werther să reînvie.

Dar pentru trecerea însăși spre obiectiv exită un ultim motiv, nu de natura unui precedent trăit, ci dimpotrivă constituind o constantă goetheeană. « Cunoaște-te pe tine însuți », maximă repetată, despre care admitem că plictisește și chiar provoacă neliniște, maximă care nu este mai puțin — în ansamblul ei — charta și colacul de salvare al tuturor subiectivilor și introspectivilor, care aspiră a nu fi nici Narcis, nici Werther, fără totuși pentru aceasta a trece spre *obiectiv*, astfel încît să nu mai fie asigurați de continuitatea vieții lor interioare. Dar această maximă nu se mărginește numai să-l plictisească sau să-l neliniștească pe Goethe: nu numai odată îi stîrnește adevărate protestări. Nu semnalez decît una, ultima în ce privește data, dar care prin vigoare înmănunchiază și rezumă substanța tuturor celorlalte și are o valoare cumulativă. Este din 10 aprilie 1829, în ajunul împlinirii vîrstei de optzeci de ani — și are loc cu prilejul unei convorbiri cu Eckermann: « S-a spus și s-a repetat în toate timpurile — continuă Goethe, că trebuie să te străduiești a te cunoaște pe tine însuți. Iată o ciudată obligație, pe care pînă acum nimeni n-a satisfăcut-o, nici n-ar ști cum s-o satisfacă. Omul, cu toate simțurile, cu toate aspirațiile sale, tinde spre exterior, spre lumea ce-l înconjoară și are destule de făcut ca s-o cunoască și să și-o aservească, atît cît îi e necesar pentru scopurile sale. El nu-i conștient de el însuși decît cînd se bucură sau suferă, așa că numai prin durere sau bucurie omul este avertizat despre el însuși, de ceea ce trebuie să caute sau să evite. Dealtminteri, omul e o ființă obscură. Nu știe de unde vine și unde se duce; nu știe mare lucru despre lume și despre el însuși mai puțin. Eu nu mă cunosc pe mine însumi, și Doamne păzește-mă să mă cunosc! » Firește, la fel ca introspecțiunea, cunoașterea de sine este prilej de amăgeli și chiar de nenumărate rătăciri; desigur, — și din fericire pentru noi, căci deasemenea și în acest domeniu noi suntem debitori; — Goethe a practicat adesea cunoașterea de sine și a consemnat rezultatele (. . .) Astfel în 1797, el a redactat textul la care ne-am referit atît de mult, text genial pe care toți introspectivii ar putea pe bună dreptate să-l invidieze. (. . .) Dar ceea ce interesează aici, este mai puțin practica cît dispoziția temeinică și aceasta este cu hotărîre ostilă cunoașterii de sine. Nimic nu este mai caracteristic în această privință decît afirmația făcută la sfîrșitul unei vieți: « Doamne păzește-mă să mă cunosc ». Nu judec afirmația în funcție de Goethe; apreciată în funcție de Goethe, afirmația poartă în urma ei toată împlinirea unei vieți ce a prosperat minunat în miezul acestei semiconștiințe veghind asupra inconștientului pentru a-l ocroti, spre a-l împiedica să treacă într-o conștiință prea clară (. . .)

În românește de ALEXANDRU BACIU

©Asociația Ziariștilor Independenți din România

KAREL ČAPEK

Goethe și Europa Centrală

Îmi revine cinstea de-a vorbi despre însemnătatea lui Goethe pentru popoarele Europei centrale și orientale.

Vă propun, deci, să examinați condiția acestor popoare în timpul lui Goethe. Fără excepție, sau aproape fără excepție, ele erau supuse unei dominații străine: Habsburgii, rușii sau turcii. Viața intelectuală și obiceiurile se aflau sub dominația Clerului și a Nobilimii; o civilizație internațională și aristocratică guverna viața, pînă și în manifestările sale burgheze sau populare. Idiomurile naționale încetaseră să mai fie limbajul spiritelor luminate; spiritul național nu supraviețuia decît în arta populară a servilor.

Istoric vorbind, acțiunea lui Goethe asupra vieții intelectuale a acestor națiuni coincide cu influența universală a Revoluției Franceze. Aceasta a înlăturat ascendentul exclusiv al Nobilimii și Bisericii, făcînd să se nască la nivelul straturilor mijlocii și inferioare ale popoarelor conștiința unei vieți autonome. Ceea ce însemna, în Europa centrală și orientală, deșteptarea și revendicarea spiritului național. Voința de independență și de autonomie devenea din ce în ce mai activă. La început, a fost revendicată independența morală, libertatea de a gîndi și de a simți conform caracterului propriu, într-un cuvînt național. Era momentul în care Goethe a arătat calea ce trebuia urmată: Herder și herderianul Goethe, prin interesul acordat poeziei populare a națiunilor; Goethe în special, prin maniera de a aprecia particularismul medieval; Goethe, din nou și mai ales, oferind, prin splendoarea și libertatea unei vieți creatoare, magnificul exemplu al unei suveranități spirituale. Goethe a devenit astfel Marele Înaintaș și al romanticilor și al clasicizanților. El a deschis, astfel, calea spre renașterea Intuiției și a unei discipline riguroase a Logicii și a Investigației.

Chiar fără Goethe, după toate aparențele, popoarele s-ar fi lăsat călăuzite în această direcție prin instinctul lor vital; dar, fără Goethe, înaintarea lor ar fi fost mai anevoioasă și mai puțin rodnică. E minunat și profund semnificativ acest elan al unei credințe înnoitoare cu care popoarele supuse și umilite veneau să cucerească o sacră libertate în împărăția spiritului, în tărîmul însorit al lui Goethe.

Emanciparea morală pregătea eliberarea politică: așa este firesc în logica Istoriei. Numai că aici e vorba de o Istorie foarte recentă: Goethe, să nu uităm, e unul din cei care, în pragul unui secol nou, îi impune dinainte evoluția. El e acela care ne-a ajutat, în tot ce ține de spirit, să ne dezvăluim caracterul nostru național. Or, acum, această conștiință națională a căpătat corp politic și poate să-și cultive, aproape pretutindeni, ogorul și grădina ce-i aparțin exclusiv.

Și e momentul să ne întoacem din nou la Goethe. Căci tot el e acela care ne arată mai departe calea. Calea ce duce de la Național la Uman. De la independența morală la comunitatea morală. De la libertatea spirituală la Spiritul înălțîndu-se deasupra frontierelor.

Personalitățile Istoriei ne conduc spre țeluri istorice și politice. Geniul ne conduce mult mai departe, dincolo de timp, dincolo de țel. Ne aflăm în pragul unei a doua perioade a influenței goetheene. E momentul să ne angajăm, alături de el, pe noul drum.

GOETHE

PERSPECTIVE ROMÂNEȘTI

LUCIAN BLAGA

Metoda lui Goethe

(...) Lupta ce s-a dat între știința exactă, ale cărei margini le preciza Kant, și între felul de a gîndi al lui Goethe a fost întrucîtva o luptă între logica morții și logica vieții. Pe măsură ce, către sfîrșitul veacului al XIX-lea, și apoi în veacul nostru, creștea interesul pentru viață și pentru tot ce e organică manifestație spirituală, prevestirea lui Goethe că modul său de a vedea lumea va răzbate totuși odată, devenea o realitate istorică. Evoluționiștii, harnici căutători de precursori, socotesc pe Goethe printre cei dintîi reprezentanți ai doctrinei lor despre devenirea vieții pe pămînt. Fiziologii, și anume fizicienii descinși din științele naturale, au discutat totdeauna cu interes « teoria culorilor », mult hulita *Farbenlehre*, despre care autorul însuși era dispus să creadă că constituie pentru el un titlu de glorie mai durabil decît *Faust*. Pragmatiștii, acești filosofi ai exigențelor vitale, îl socotesc și ei printre înaintași. Dar aproape nu este doctrină a vieții care să nu aducă un rînd de pioasă mulțumire gînditorului-poet. Metoda « demonului originar » introdusă de Goethe în tărîmul biologic sau fizical a fost în timpuri mai noi întrebuințată și în alte domenii și, fără îndoială, cu mai mult succes aici decît acolo: Nietzsche, fără a-și da seama precis de aceasta, a făcut uz de ea în *Originea tragediei grecești*.

* fragment

@Asociația Evreilor Independenți din România

Chamberlain în variatele sale studii, începînd cu cele asupra raselor și sfîrșind cu cele biografice, Weininger în caracterologia sa, Spengler în filosofia culturii. Ultimul îndeosebi, așa de taciturn cînd e vorba să recunoască împrumuturile de la alții, nu uită niciodată să citeze pe înțeleptul adorat mai presus de orice. Să nu fim greșit înțeleși. Goethe supraviețuiește nu atît prin teoriile sale din domeniul științelor naturale, cît prin metoda inaugurată. Iar prin perspectivele ce le deschide, o metodă înseamnă totdeauna mai mult decît o teorie.

Punctul de plecare al concepțiilor goetheene îl formează observația curentă că natura se manifestă într-o bogăție aproape explozivă de *forme* (Gestalten) / . . ./ Goethe gîndea în primul rînd intuitiv. Chiar și rezultatele cele mai teoretice ale gîndirii sale sunt încărcate de pitorescul imediat al lucrurilor văzute și pipăite. Goethe însuși vorbind despre modul său de a « gîndi » mărturisea că nu știe niciodată sigur unde începe teoria și unde intuiția, așa de mult și de proporționat se amestecau acestea în spiritul său. Un excelent biograf (H. St. Chamberlain, *Immanuel Kant*, pag. 36) vorbind despre deosebirea dintre Kant și Goethe, scrie în privința aceasta următoarele: « Kant nu este deloc artist; ochiul său fizic nu e receptiv și de aceea nici creator. Despre el nu s-ar putea spune că nervul optic pătrunde în creier, ci invers, creierul continuă pînă în retină, văzul fiind la el o adevărată funcțiune analitică ». Dimpotrivă, la Goethe, creierul e un fel de retină, care oricît ar gîndi, își *vede* în același timp plăsmuirile. Goethe nu gîndește în abstracțiuni pure, abstracțiunile sale se nasc cu trup palpabil. Abstracțiunile sale nu sunt reci și uscate, noțiuni socratice, ci idei platonice, un fel de vedenii delimitate în spațiu. S-a atras în repetate rînduri atenția asupra unei discuții dintre Goethe și Schiller, asupra « plantei originare». Acea ciocnire de gînduri, cu aer de anecdotă, e prea caracteristică pentru deosebirea mentalităților științifice, decît să n-o reproducem și noi. Gîndirea goetheană tindea, în orice împrejurări, spre « un pol statornic în goana aparițiilor » (Schiller), spre o unitate mobilă și totuși fixă în multiplicitatea și pitorescul naturii. Marele poet s-a ocupat de aproape cu plantele. Diversele forme parțiale ale plantei, de la rădăcină pînă la tulpină, frunză, floare, stamine, Goethe le reducea la una singură, și anume la forma « foaie ». După părerea sa foaia se contractă și se dilată, luînd pe rînd toate înfățișările posibile. Dar nu numai formele simultane ale unei singure plante pot fi privite, după Goethe, ca variante ale formei de foaie. La aceeași configurație s-ar reduce toate plantele fără deosebire. Plantele sunt variații muzicale pe aceeași temă. Plantele reprezintă metamorfoza unei plante originare (Urpflanze) cu înfățișare de « foaie ». În posesia acestui rezultat teoretic-intuitiv, Goethe a pornit la drum, naiv ca un mare copil, să caute prin păduri « planta originară ». Nu a renunțat la căutarea ei decît după interesanta discuție cu Schiller. Goethe își expune părerile sale asupra metamorfozei. La un moment dat el începe să deseneze planta originară; Schiller dă din cap: « Asta nu-i experiență, asta e o idee ». Goethe vădit surprins răspunde: « Mă bucur că am idei fără să știu și că le văd chiar cu ochii ». E adevărat că el își vedea *ideile*, dar nu e mai puțin adevărat că ideile sale erau cu toate acestea simple idei și nu experiențe.

Astfel căuta Goethe în dosul tuturor formelor și fenomenelor o formă fundamentală, un « fenomen originar » (Urphänomen). Intr-un loc în *Farbenlehre* el își formulează procedeul în asemenea termeni: « Ceea ce observăm în experiență sunt cele mai de multe ori numai cazuri speciale, cari cu oarecare atenție pot fi vîrîte în rubrici empirice generale. Acestea se subordonează iarăși unor rubrici științifice, care arată spre ceva și mai general. De acolo totul se organizează treptat, sub reguli și legi mai înalte, care nu se revelează așa-zicînd intuiției prin fenomene. Noi le numim *fenomene originare* ». Formula pare la început strict « științifică », în înțelesul tradițional, care delimitează metoda inducției de la special la general.

Impresia aceasta e însă iluzorie, căci Goethe se simte « în opoziție față de toată știința zilelor sale ». Fenomenele originare, « arhetipice », nu se revelează intelectului ca abstracțiuni, ci *intuiției*, ca oricare alt fenomen. Fenomenele originare sunt *văzute*, dacă nu empiric cu ochiul exterior, atunci cu ochiul interior — ele sunt vedenii din lumea aceasta sau din altă lume; — și în felul acesta derive ale ideilor platonice și neoplatonice.

Schiller susținea că « planta originară » e o « idee ». Goethe, la rîndul său, răspundea că o « vede ». Plăsmuirea aceasta hibridă, ce plutește fără patrie între abstracțiune și intuiție, are desigur ceva misterios în structura ei, ceva — din punct de vedere logic — monstruos, dacă nu irațional. Și totuși metoda goetheană o înțelegem: ea ne este omenește aproape; ea răspunde unei nevoi organice de-a ne orienta nu numai abstract, ci și intuitiv, în multiplicitatea complicată a lumii. Căci să nu ne înșelăm pe noi înșine: dacă am « înțelege » numai lucrurile « absolut logice », limba omenească atît de pestriță, ar fi de mult redusă la un fel de algebră cu semne convenționale, strict definibile.(. . .)

Goethe scrie în studiul său despre *Formarea și transformarea ființelor organice* următoarele: « Orice vietate e o multiplicitate, nu o unitate. Chiar dacă ne apare ca individ, ea rămîne totuși o asociație de ființe vii și independente, care ca idee, ca intenție, sunt egale, iar în domeniul apariției pot să devină egale sau asemănătoare, inegale sau neasemănătoare ». Un atare principiu de la care pornește « morfologia » goetheană, deschide drumul cel mai apropiat spre descoperirea complexului celular, la care se reduce orice organism. Astfel, în principiu, Goethe a anticipat descoperirea aceasta de o enormă însemnătate a biologiei microscopice. I-a lipsit doar sistemul de lentile, cu toate accesoriile tehnice, pentru ca să-și confirme riguros frumoasa ipoteză, expusă în rîndurile citate în termeni generali, dar nu lipsiți de precizie. Silit de împrejurări și de insuficiența uneltelor să caute « unitățile constitutive » ale vietăților oarecum cu ochiul liber, era inevitabil să ajungă la ciudățenia « foii originare ». Pentru o mai justă judecare a erorii, în care căzuse Goethe, e locul să amintim că « eroarea » plutea oarecum în aer. Un alt contemporan mai în vîrstă al său, despre care Goethe numai tîrziu a aflat, a enunțat aproximativ aceeași teorie: Kaspar Fr. Wolf. Și acesta nu era poet, ci un savant sadea cu mintea educată în spiritul științei oficiale. Kaspar Fr. Wolf, naturalistul care a luptat cu succes împotriva teoriei embriologice a « performațiunii » (teorie după care embrionul e o ființă complet dezvoltată, dar în miniatură, teorie care ajungea în cele din urmă la concluzia curioasă că Eva purta în pîntece pe toți oamenii în chip de oameni-miniaturi), acest naturalist, zicem, și-a pus, printre altele, și interesanta problemă a formării plantelor. La fel cu Goethe, el încerca să-și explice formarea diferitelor părți ale plantei (frunza, potirul, petalele, sămînța, tulpina, rădăcina) și ajunse în cele din urmă se le considere pe acestea ca variațiuni pe același motiv: ca metamorfoze ale foii. Pricina transformării « foilor » în alte părți caracteristice, Wolf o bănuia în scăderea puterilor vegetative spre extremitățile plantei. Petalele ar fi deci frunze imperfect dezvoltate; și așa toate celelalte părți. Goethe lămurește transformarea în discuție printr-o contracție și dilatare alternativă a foilor. Astăzi, din toată această teorie n-a mai rămas decît presupunerea acceptată că ghimpii sunt frunze atrofiate.(. . .)

Goethe s-a mai ocupat și cu osteologia. Datorită metodei sale intuitive, el obișnuia să caute analogii în regnul vietăților. Astfel, spre uimirea savanților de mai tîrziu, el descoperă printre componenții craniului uman un os atribuit pînă atunci numai celorlalte mamifere. (Cu descoperirea aceasta, care avu loc în anul 1784, Goethe a trebuit să aștepte aproape o jumătate de veac, pînă să fie în sfîrșit recunoscută de oamenii de catedră).

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

Arătam că Goethe nu se mulțumea cu simpla observare a faptelor. El era totdeauna în căutarea « fenomenului originar ». Studiind timp îndelungat structura și forma oaselor, el începe la un moment dat să vadă și aici o metamorfoză. De astă dată fenomenul originar trebuia să fie « vertebra ». Acest gînd odată închegat, Goethe nu se va da înapoi să susțină că oasele craniului s-ar fi format din vertebre. Ideea era și mai puțin verosimilă, decît aceea a plantei originare, dar ea ilustrează ca un exemplu în plus metoda aplicată de Goethe în cercetarea și lămurirea naturii.(. . .)

Ne mai oprim încă o clipă la « metamorfozele » lui Goethe. El întrezărea în formele simultane ale plantei o singură formă-tip: foaia. Dar Goethe nu se mulțumește cu atît. Această formă-tip el o proiectează în timp, o situiază undeva în trecut, făcînd din ea începutul unui proces de evoluție. (Prin aceasta Goethe devine un precursor al evoluționismului.) « Forma-tip » se preface în « forma originară » din care ar deriva toate plantele. Chestiunea, totuși, nu e așa de simplă. Goethe se face necontenit vinovat de confuzia între « forma-tip » și « forma originară », din cari s-ar dezvolta în timp toate celelalte forme. În confuzia aceasta surprindem o înclinare caracteristică a intelectului uman. Bergson vorbește despre tendința inteligenței omenești de a spațializa timpul, de a reprezenta durata prin simbolul ei spațial, de a înlocui succesiunea prin simultaneitate. Cu aceeași dreptate s-ar putea vorbi și despre o tendință tocmai contrară a inteligenței noastre. Sunt cazuri cînd înlocuim simultaneitatea prin succesiune. Goethe așează forma tipică, întrezărită de el în conformațiile plantelor — înapoi în timp, la originea lor. Acestei înclinări îi cad jertfă și metafizicienii, cari proiectează în «trecut» substanța ultimă la care ei sunt gata de a reduce universul. Astfel, pentru unii, la început, a fost « marele eu », pentru alții « ideea », și așa mai departe. Raportul dintre substanță și accident îl închipuim foarte bucuros ca un raport de succesiune, deși acest raport reprezintă o simultaneitate.

Împotriva matematicei, Goethe și-a dus lupta îndeosebi cu a sa teorie a culorilor. Pentru puterea de sugestie a teoriei, rămîne un fapt destul de elocvent împrejurarea că ea a găsit adepți, dacă nu printre oamenii de știință, atunci printre filosofi și artiști. Un Hegel a încercat s-o popularizeze de la catedră, aruncînd pe cîntar toată autoritatea de care se bucura pe timpul său. Același lucru îl încearcă și Schopenhauer (poate singurul lucru asupra căruia cădea de acord cu Hegel). De mai mare însemnătate ni se pare însă împrejurarea că pictorul Runge (un precursor al contemporanului Kandinsky), unul din cei mai mari coloriști ai tuturor vremurilor, a fost convertit la teoria bătrînului Goethe. Teoria vorbea deci unei anumite mentalități, unei metalități manifestînd înțelegere pentru *viața* culorilor și pentru *valorile* lor imponderabile (. . . .)

În nimic nu s-a arătat Goethe atît de dîrz și de mîndru ca în dezvoltarea cît mai impozantă a teoriei culorilor. Și în acest domeniu el căuta un « fenomen originar ». Culorile nasc, după părerea sa, din amestecarea *luminosului* cu *întunericul*. Un exemplu: dacă privești un fum alburiu pe fondul întunecat al unei păduri sau al pămîntului negru, fumul apare *albastru*. Din asemenea fenomene Goethe deduce că un mediu luminos, străveziu, pe un fond negru, apare totdeauna albastru. Astfel își explică el, printre altele, și culoarea albastră a cerului. Mediul luminos ar fi, de astă dată, aerul, iar fondul negru ar fi întunericul cosmic. Luminosul străveziu pe fond alb ar da galbenul. Ne-am extinde, desigur, prea departe, dacă am sta să înșirăm multele experiențe pe cari Goethe își clădește teoria. În vreme ce fizica oficială reduce culorile la vibrații matematic determinate, înlocuind calitățile prin cantități, prin numere — Goethe încearcă o fizică a calităților. El admite două calități ireductibile: luminosul și întunecatul. El susține că asupra calităților nu se poate aplica matematica. Acolo unde matematica vede calități și mișcări, Goethe vede calități și forme. Împotriva construcțiilor ipotetice ale științei newtoniene Goethe se referă neîntrerupt la experiență — și într-un anumit înțeles el e mai empiric decît știința oficială. Tocmai acesta-i păcatul lui. Se repetă cazul lui Aristotel care combătea teoria heliocentrică a unor pitagoricieni cu argumente « empirice », afirmînd că e cu neputință ca pămîntul să se învîrtă împrejurul soarelui, de vreme ce *ochiul vede clar* că soarele se învîrte/ . . ./

Goethe înlocuia interpretarea matematică-mecanică a naturii cu o interpretare vie, însuflețită. Vorbind despre culori, el numește într-un loc « fapte ale luminii, fapte și suferințe ». Goethe privea lumina ca o putere în veșnică luptă cu întunericul; culorile reprezintă victoriile și înfrîngerile ei în această dramă universală. E o concepție de o incontestabilă adîncime poetică și cu mărețe perspective de mit. În orice « fenomen originar » se remarcă, după Goethe, acest dualism. « Das Geeinte zu enzweien, das Entzweite zu einigen, ist das Leben der Natur. Dies ist die ewige Systole und Diastole . . . das Ein und Ausatmen der Welt, in der wir leben, weben und sind ». În orice fenomen originar zace această pornire, spărgătoare de zăgazuri, de a despica ceea ce e o unitate, sau de a uni ceea ce e o dualitate.

În orice fenomen originar surprindem o *polaritate*, doi termeni adverși, care se condiționează și se determină reciproc: lumină și întuneric, contracțiune și expansiune, putere și materie.

Rezumînd părerile lui Goethe asupra « fenomenelor originare » vom ține seama de cel puțin trei momente:

1. Calea pe care Goethe ajunge la stabilirea sau mai zis la plăsmuirea unui « fenomen originar » este aceea a analogiilor. Fenomenul originar ca produs al spiritului are la bază analogia manifestă în cadrul unor fenomene ale experienței.

2. « Fenomenul originar » e o *vedenie* de natură intuitivă, și nu abstractă. Orice încercare de a « înțelege » un « fenomen originar » cu ajutorul intelectului pur, poate să producă în noi, după însăși expresia lui Goethe, o stare de nebunie. Fenomenul originar trebuie văzut cu ochiul interior, așa cum își vede Plato « ideile ». De fenomenele originare trebuie să te apropii cu un sentiment de adorație.

3. În orice « fenomen originar » e activă într-un fel oarecare o polaritate. La plante « foaia originară » se contractă și se dilată alternant ca să producă celelalte părți caracteristice. In orice culoare avem un amestec de lumină și de întuneric. Aici atingem și punctul de deosebire între Goethe și Plato. Filosoful grec nu cunoaște o manifestare « polară » a ideilor arhetipice. « Ideile » platonice sunt deplin determinate prin proveniența lor din analogii și prin caracterul lor static-intuitiv. Ideile platonice sunt de o *imobilitate absolută* în puritatea lor cerească; fenomenele originare sunt dinamice, ele se manifestă ritmic sau conțin chiar în structura lor elemente adverse.

TUDOR VIANU

Goethe și timpul nostru

(. . .) Suta de ani care ne desparte de moartea lui Goethe a refăcut (. . .) însemnătatea lui acută, într-un moment în care cultura europeană căuta să se salveze pe calea unei adaptări la noile forțe apărute în preajma sau chiar în sînul ei. Această virtute a operei lui Goethe se explică prin universalitatea culturii și inspirației lui, în care au fuzionat armonios descătușarea heraclitiană cu limitarea eleatică, într-un fel rămas exemplar pentru timpul nostru.

Elementele heraclitiene ale operei lui Goethe pot fi identificate deopotrivă în legătură cu viziunea sa religioasă, cu teoriile sale științifice și cu unele din punctele moralei sale. Transcendentalismul creștin n-a putut cuceri îndeobște adeziunea lui Goethe. Panteismul spinozist îi vorbise mai puternic, încă din acele zile ale tinereții sale de care își amintește în *Dichtung und Wahrheit* (IV, 16). Credința într-un Dumnezeu imanent naturii rezultă oarecum din experiențele sale de poet. Darul său poetic era atît de firesc și spontan, încît el nu putea crede că acest principiu spiritual al creației ar putea fi ceva deosebit de natură. Puterea inspirației sale socotea Gotehe că o deține de la natură, după cum către natură se îndreptau privirile sale. Ambele motive sînt notate în *Dichtung und Wahrheit*: « Ajunsesem să consider ca natură talentul poetic care se găsea în mine, cu atît mai mult cu cît obiectul acestui talent eram înclinat a-l vedea în natura exterioară ». Panteismul spinozist nu ne apare astfel, în aceste pagini ale amintirii, ca un sistem filozofic adoptat pentru motive savante, ci ca un fel de a înțelege lumea către care Goethe se simțea atras prin afirmațiile unei constituții morale care nu se intuia niciodată dezdoită din natură. Experiența intimă din care se dezvoltă transcendentalismul este totdeauna a unui om care se găsește în opoziție și în conflict cu restul naturii. Dar o astfel de trăire nu face parte din cercul experiențelor lui Goethe, om prin excelență firesc, spontan și senzual. În privirile unui astfel de om, lumea nu se constituie ca un ansamblu de planuri dispuse succesiv în adîncime. Dincolo de planul senzorial al realității, un astfel de om nu poate presupune un plan spiritual. « Natura n-are nici sîmbure, nici coajă, exclamă Goethe, ea este totul dintr-odată » :

Natur hat weder Kern, noch Schale.
Alles ist Sie mit einem Male.

De aceea, ne învață Goethe, în « contemplarea naturii să considerăm unul ca totul ; nimic nu este înlăuntru, nimic nu este în afară ; căci ceea ce este înlăuntru este și în afară. Cuprindeți deci fără întîrziere taina sfînt deschisă » :

Müsset im Naturbetrachten
Immer eins wie alles achten;
Nichts ist drinnen, nichts ist draussen:
Denn was innen das ist aussen.
So ergreifet ohne Säumnis
Heilig öffentlich Geheimnis.

Dar în această asimilare a suprafeței cu adîncimea universului, a manifestării cu înțelesul ei, se înțelege că Dumenezeu nu va mai fi Ființa care depășește lumea. Pentru această înțelegere, Dumenezu va fi mai degrabă interior lumii și prezent în oricare din manifestările ei. De aceea își însușește Goethe cuvintele lui Giordano Bruno, filozoful panteist al Renașterii, pe care încă din tinerețe îl apărase împotriva vechilor atacuri ale lui Pierre Bayle. « Ce-ar fi un Dumnezeu, se întreabă cu uimire Goethe, care ar lucra dinafară, lăsînd marele Tot să se învîrtească în cerc după degetul său? Unui Dumnezeu i se cuvine să miște lumea dinlăuntru, Natura fiind în Dumnezeu, Dumenzeu în Natură, așa că tot ce în El există, trăiește și urzește, să nu zădărnicească forța și spiritul său » :

Was wär' ein Gott, der nur von aussen stiesse,
Im Kreis das All am Finger laufen liesse?
Ihm ziemt's, die Welt im Innern zu bewegen.
Natur in sich, sich in Natur zu hegen.
So dass, was in Ihm lebt und webt und ist
Nie Seine Kraft, nie Seinen Geist vermisst.

Dumnezeu interior creației este, în același timp, forță și activitate. Un principiu activ străbate natura, plăsmuind și transformînd, legînd între ele înfățișările deopotrivă și separînd pe cele deosebite. Ceea ce uimește mai cu seamă pe Goethe în contemplarea naturii este mișcarea ei necontenită, întocmai ca pe Faust care, privind semnele macrocosmosului în cartea de magie, știe s-o evoce minunat: « O, iată cum se țese totul într-un întreg ! Cum unul trăiește și lucrează în celălalt ! O, iată cum forțele cerului se urcă și coboară, trecîndu-și din mînă în mînă căldările de aur ! Cu vibrații răspîndind miresme binecuvîntate, pătrunzînd din cer prin pămînt, ele fac să răsune armonios întregul » :

Wie alles sich zum Ganzen webt,
Eins in dem andern wirkt und lebt!
Wie Himmelskräfte auf und nieder steigen
Und sich die goldnen Eimer reichen!
Mit segenduftenden Schwingen
Vom Himmel durch die Erde dringen,
Harmonisch all das All durchklingen!

Această înțelegere a lumii ca viață și activitate îndreaptă simpatiile lui Goethe către teza transformistă, al cărei succes în știința modernă trebuia să fixeze numele lui cu încă o legătură de îndrumările capitale ale culturii noastre. Cu toate acestea, transformismul lui Goethe nu afirmă seria filogenetică neîntreruptă a spețelor vegetale și animale, ci dezvoltarea lor dintr-un organ unic, ca, de pildă, a tuturor plantelor, cu întreaga bogăție diferențiată a elementelor lor, dintr-o frunză primitivă, căreia îi dă numele de *Urpflanze*: « O, iată cum totul se țese într-un întreg », exclamase Goethe în *Faust*. Această reprezentare a felului în care aspectele naturii se țes în întreguri solidare îl duce la ideea unității de plan a naturii (o idee pe care o formulează puțin mai tîrziu și un naturalist de talia lui Geoffroy de Saint-Hilaire). Unitatea de plan a naturii îi îngăduie lui Goethe să recunoască în toate organele plantei frunze modificate, în toate oasele craniului diferențieri ale vertebrelor și să descopere prezența osului intermaxilar la om, pe care anatomiștii deznădăjduiseră să-l mai poată identifica vreodată.

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

Făpturile naturii sînt pentru Goethe ca niște opere de artă. Și după cum Kant arătase că arta își are finalitatea în sine însăși, deoarece perfecta ei economie internă nu servește nici unui scop exterior, Goethe crede a putea afirma acum același lucru despre organismele animale. Ceea ce stîrnește uimirea poetului, contemplîndu-le, este perfecta lor unitate organică, în care activitatea universală pare a fi ajuns la liniște și armonie. « Orice animal, ne spune deci Goethe în *Die Metamorphose der Tiere*, își este sie însuși scop. El apare desăvîrșit din sînul naturii și procreează copii desăvîrșiți. Toate membrele lui se formează după legi eterne și forma cea mai rară reproduce în taină modelul ei străvechi *(Urbild)* »:

Zweck sein selbst ist jegliches Tier, vollkommen entspringt es
Aus dem Schoss der Natur und zeugt vollkommene Kinder.
Alle Glieder bilden sich aus nach ewigen Gesetzen,
Und die seltenste Form bewahrt im Geheimen das Urbild.

Dacă examinăm cu atenție concepția goetheană despre activitatea universală, observăm că încă de la acest fundament viziunea heraclitiană se îmbină cu cea eleatică. Totul este, fără îndoială, în activitate, pentru Goethe, dar această activitate integrează pretutindeni totaluri unitare și, în cele din urmă, marea unitate armonică a macrocosmosului. Activitatea universală, « furtuna de fapte », « marea cea eternă » se desfășoară astfel într-un cadru de stabilitate. Aceeași îmbinare izbutește s-o obțină Goethe și în problema morală. Din etica heraclitiană se desfășoară marea viziune a lui *Faust*. Evocarea semnelor macrocosmosului și a spiritului pămîntului, țesînd activ la « războiul timpului », încă de la începutul tragediei stîrnește în sufletul lui Faust impulsul spre activitatea de-a pururi trează. Înfometatul de fericire își vinde dracului sufletul, pentru o singură clipă căreia i-ar putea spune: « întîrzie puțin, ești atît de frumoasă ». Reprezentarea fericirii ca dorință de a opri clipa, de a suspenda timpul, i-a apărut și lui Rousseau. Dar deosebirea dintre Rousseau și Goethe marchează bine avîntul heraclitian al eticii goetheene, în acest aspect al ei. Rousseau credea, în adevăr, a fi găsit situația în care omul și-ar putea spune: « aș dori ca această clipă să dureze totdeauna ». *Les rêveries d'un promeneur solitaire* aduc (în a cincea preumblare) descrierea acelui extaz în mijlocul naturii, în care omul nu se bucură « de nimic exterior sieși, de nimic altceva decît de sine însuși și de propria sa existență; atîta timp cît această stare durează, omul își ajunge, întocmai ca un Dumnezeu. Sentimentul existenței despuiate de orice altă afecțiune este prin el însuși un sentiment prețios de mulțumire și pace, care ar ajunge pentru a face existența scumpă și dulce aceluia care ar ști să îndepărteze toate impresiile terestre și senzuale care ne distrag fără încetare ». Extazul în mijlocul naturii și în plenitudinea sentimentului de sine nu-i ajunge însă lui Faust, care nu dorește să oprească decît acea clipă a vieții care se stinge și în care bătrînul întrevede viitorul unui popor liber și fericit, înflorind pe meleagurile smulse valurilor mării. Dumnezeu, închipuit de data aceasta ca o ființă transcendentă, desface legătura omului cu dracul, căci, principiu al activității eterne, el poate mîntui acum « pe acel care a năzuit fără încetare ». Ideea fundamentală a tragediei se dezvoltă astfel din acea etică heraclitiană a activității prețuită ca bunul suprem, care îl făcea pe Lessing să prefere ostenelile cuceririi, rezultatelor ei oferite cu ușurință.

Prețuirea activității ca bunul suprem aduce cu sine concluzia potrivit căreia criteriile valorificării morale trebuiesc căutate în om, iar nu în afară de el. Etica activității este astfel o etică imanentistă. Metafizica imanentistă se unește în cugetarea lui Goethe cu etica imanentistă. Transcendentalismul vechilor morale este absolut lichidat pentru Goethe. Nici frica de chinurile rezervate păcătoșilor dincolo

de moarte, nici ascultarea acordată unor legi impuse conștiinței dinafară, nici practica virtuții reci și impersonale nu mai joacă vreun rol în pictura acelui superior caracter moral pe care îl zugrăvește Goethe, sub titlul *Bekenntnisse einer schönen Seele*, în *Wilhelm Meisters Lehrjahre*. « Puteam recunoaște greșeala mea, spune nobila femeie care se spovedește acolo, dar recunoașterea acesteia nu se întovărășește cu nici o frică. Teama de iad nu mi-a apărut niciodată, ideea unui spirit rău și a unui loc de chin și pedeapsă după moarte nu putea găsi nici un colț în cercul ideilor mele. Găseam că oamenii care trăiesc fără Dumnezeu și a căror inimă este închisă încrederii și iubirii față de Nevăzut sînt atît de nenorociți, încît iadul și chinurile lui externe mi se păreau a le făgădui mai degrabă o alinare decît a-i amenința cu o întărire a pedepsei lor. » Legea și comandamentul moral nu ocupă de asemeni nici un loc în viața morală a eroinei lui Goethe. « Nu-mi aduc aminte de nici o poruncă, mărturisește ea, nimic nu-mi apare în forma unei legi ». Cît despre practica virtuții, ce cumplită ironie în observația că « cei zece ani petrecuți într-o viață mai mult decît virtuoasă n-au împiedicat grozăvia pe care am recunoscut-o în cele din urmă să stea adînc ascunsă în sufletul meu ». Viața morală nu se constituie astfel sub presiunea nici unuia din acești factori exteriori, cum sînt pedeapsa, porunca și principiul moral; ea se dezvoltă din spontaneitatea naturii noastre, ca o prelungire a puterii organizatoare care străbate lumea: « Întreaga ființă a lumii stă în fața noastră ca un bloc de piatră în fața meșterului constructor, care numai atunci își merită numele cînd din aceste întîmplătoare mase naturale poate constitui o icoană, apărută mai întîi spiritului său, cu cea mai mare economie, finalitate și solidaritate. Totul în afară de noi și, după cum pot spune, totul în noi este doar element; dar adînc în noi locuiește forța creatoare care poate face ceea ce trebuie făcut și care nu ne îngăduie să ne odihnim cîtă vreme, într-un fel sau altul, n-o vedem realizată în afară de noi înșine ». Fără îndoială că imanentismul eticii activității nu putea fi exprimat cu mai multă forță și limpezime.

Dar activitatea pentru a deveni cu adevărat eficace trebuie să se limiteze, adică să se disciplineze și să se specializeze. Acestea sînt noile valori eleatice ale eticii lui Goethe, prin care heraclitismul ei se temperează. Pornit din *Sturm und Drang*, poetul a trebuit să consacre ani îndelungi studiului artei antice, observației naturii, treburilor practice ale statului, pentru a cunoaște valoarea disciplinei. Un ecou al acestor lupte și înfrîngeri de sine l-a fixat și dezvoltat Goethe în *Torquato Tasso*. Iată-l deci pe marele poet al Renașterii, răsfățatul curții din Ferrara, dorindu-se descătușat din lanțurile civilizației, înapoi către epoca de aur, în care « oamenii îmbătați de plăcere se răspîndeau ca o turmă veselă pe pămîntul liber . . . în care șarpele se pierdea nevinovat în iarbă . . . și orice pasăre în văzduhul neîncătușat și orice animal, rătăcind pe dealuri și prin văi, vorbea omului, spunîndu-i: Îngăduit e tot ce place ». Dar elanul neîngrădit al poetului se lovește și se frînge de legea și disciplina încarnate în caracterul lui Antonio. Poate nu e moment în repertoriul tragic mai săgetător decît acela în care Torquato, înfrînt și izolat, apucă toiagul pribegiei pentru a porni spre o soartă necunoscută. Viziunea heraclitiană și eleatică a vieții, viața ca fluviu și ca stîncă și limitare, sînt confruntate aici în tragica lor opoziție. De ce-a creat natura valurile, dacă ele trebuie să se sfarme de stînci? « Puternica natură care a înfipt stîncile în pămînt a dat valurilor mișcare. Ea trimite furtuna și valurile se alungă, se umflă și se apleacă înspumate. Soarele se răsfrîngea frumos în valuri și stelele se odihneau la pieptul plin de legănări ale lor. Întunecată-i strălucirea de altădată; pierită e odihna. Nu mai mă recunosc în primejdie și mărturisirea nu mă mai rușinează . . . O, te cuprind cu amîndouă mîinile, Antonio! așa cum corăbierul se-ncleștează în cea din urmă clipă de stîncile de care s-a zdrobit. »

@Asociatia Ziaristilor Independenti din Romania

Die mächtige Natur
Die diese Felsen gründete, hat auch
Der Welle die Beweglichkeit gegeben.
Sie sendet ihren Sturm, die Welle flieht
Und schwankt und schwillt und beugt sich schäumend über
In dieser Waage spiegelte so schön
Die Sonne sich, es ruhten die Gestirne
An dieser Brust, die zärtlich sich bewegte.
Verschwunden ist der Glanz, enfloh'n die Ruhe.
Ich kenne mich in der Gefahr nicht mehr
Und schäme mich nicht mehr, es zu bekennen.
Zerbrochen ist das Steuer, und es kracht
Das Schiff an allen Seiten; berstend reisst
Der Boden unter meinen Füssen auf
Ich fasse dich mit beiden Armen an
So klammert sich der Schiffer endlich noch
Am Felsen fest, an dem er scheitern sollte.

Torquato Tasso afirmă valoarea disciplinei numai întrucît ea constituie o limită de care pasionalitatea eroului se zdrobește. Puterea ei binefăcătoare ne apare abia în Ifigenia, sfînta fecioară ocrotită de Diana, care mîngîie și liniștește delirul lui Oreste, înduplecă și îndulcește setea de sînge a regelui Thoas. « Sufletul frumos », care se spovedește în *Wilhem Meister*, e înfățișat în Ifigenia în acțiunea lui liniștitoare și civilizatoare printre oameni. Acel care a cucerit pentru sine libertatea intimă știe că are acum datoria să slujească legii. Și după cum activitatea universală se integra în armonia cosmică, după cum ea restituia pretutindeni întreguri unitare și organice, libertatea omenească aduce cu sine imperiul legii, restabilind o viață omenească a ordinei, a calmului și a disciplinei. Marile accente de puritate cu care se încheie *Ifigenia în Taurida*, aducînd cu ele potolirea pasiunilor, înlăturînd abuzul și înșelăciunea, conțin oarecum culminarea înțelepciunii lui Goethe.

Acestor îndrumări Goethe n-a mai avut să le adauge decît aceea că omul trebuie să-și dezvolte activitatea în cercul unei specialități restrînse. Măiestria în viață, o năzuință care l-a însuflețit pe Goethe tot timpul, nu se poate obține decît prin limitare, ne spune un vers al bătrîneții poetului: *In der Beschränkung zeigt sich erst der Meister/ . . ./* Specialitatea în înțelesul lui Goethe este în felul acesta un factor de integrare a puterilor omenești eliberate mai înainte. Dacă Wilhelm Meister ajunge și se stabilește într-o specialitate, împrejurarea nu se datorește cumva dorinței sale de a renunța la plenitudinea omenească, ci aceleia de a organiza și închide această plenitudine într-o unitate limitată, în care acțiunea și eficacitatea ei să se producă mai bine decît dacă i s-ar fi lăsat liber cîmpul deschis al tuturor rătăcirilor. Viziunea heraclitiană și eleatică s-au îmbinat și în aceste stipulări ale artei vieții.

Marea însemnătate a operei lui Goethe în cultura europeană stă în faptul de a fi slujit ca un neîntrerupt corectiv al ei. Față de raționamentul superficial al veacului al XVIII-lea, opera lui Goethe a însemnat un apel la viața adîncă și la plenitudinea personalității omenești. Neoumanismul goethean a fost astfel un mijloc de întrecere a iluminismului, care culmina deopotrivă în înțelegerea mecanicistă a lumii și în orientarea hedonistă a moralei. Prin Goethe, cultura europeană s-a putut ridica și privi mai departe decît idealurile stabilite în două veacuri de raționalism cartezian. Apoi, față de convenționalismul artificial în care decăzuse literatura iluminismului, opera de tînăr a lui Goethe a regăsit iarăși izvoarele marilor pasiuni. Răsunetul lui *Werther* a fost astfel deschizător de drumuri. În același timp, omul socializat la extrem al veacului său și micșorat în consecință este înlocuit în viziunea lui Goethe prin individualitatea puternică, singuratică și rebelă. Titanismul lui *Goetz von Berlichingen*, al lui *Prometeu* și *Mohamed* înzestra omenirea modernă cu noi mituri ale puterii generoase și creatoare. Romantismul a dezvoltat unele din orientările lui Goethe, țintind totuși mai departe decît acesta o dorise. Față de subiectivismul romantic, față de diletantismul sentimentului mistic și poetic, Goethe putea fi deci invocat pentru a valorifica atitudinea orientată către cunoștința și stăpînirea lumii exterioare, către acceptarea liberă și demnă a normelor obiective de viață, a legii și a disciplinei. Opera lui Goethe devenea astfel un mijloc de depășire a romantismului, după cum cu cîteva decenii mai înainte în semnul ei se putea încerca întrecerea iluminismului.

Suta de ani care s-a scurs de la moartea lui Goethe a dezvoltat apoi unele din îndrumările degajate de opera lui, dacă nu tocmai sinteza lor. Faustismul a cucerit întreaga noastră planetă, prelucrînd-o și transformînd-o pe imense întinderi. Învățătura revelată în *Wilhelm Meister*, după care « supremul merit al omului este de a influența cît mai mult condițiile sale, lăsîndu-se determinat cît mai puțin de ele », a găsit o largă ascultare. Năzuința europeană de a imprima o pecete omenească peste întreaga fire și de a face libertatea omului mai puternică decît determinismul naturii își găsește în *Faust* și în *Wilhelm Meister* miturile ei poetice. Dar întocmai cum romantismul țintise prea departe, bătaia de pușcă a faustismului a fost judecată prea lungă. Aspirația de a cunoaște, de a stăpîni și prelucra lumea exterioară, exercitată cu exces, îl abate pe om de la sine însuși, de la munca de înălțare și purificare a personalității sale. Libertatea necesară operei de creație se poate transforma ușor în anarhie. Specialitatea pe care trebuie să se întemeieze sforțarea de prelucrare a lumii poate îndepărta pe om de la folosința plenitudinii sale omenești. În critica timpului, această întreită primejdie care bîntuie cultura noastră a putut fi deci cu bună dreptate pusă în legătură cu temeiul ei faustic. Dar pentru a învinge această primejdie, vremea noastră, întocmai cu epocile care au urmat iluminismului și romantismului, recunoaște tot în opera lui Goethe corectivul ei. Veacul nostru heraclitian prin excelență, al dinamismului, al libertății și al creației, a folosit mai cu seamă preceptele heraclitiene ale metafizicii și eticii lui Goethe. Dar acum cînd noi îndrumări eleatice tind să corecteze excesele heraclitiene ale secolului lăsat în urmă, apelul la opera lui Goethe e cu atît mai necesar, cu cît în ea găsim mijlocul de îndreptare, dar nu de distrugere a lumii care ne-a produs. Astfel, pentru a treia oară în cei o sută cincizeci de ani de cînd opera lui Goethe lucrează în lumea modernă, influența ei se dovedește binefăcătoare. Cine întreprinde astăzi studiul operei lui Goethe regăsește astfel un teren de certitudini și o atmosferă de înviorare, de care oricine are trebuință în aceste zile dăruite nouă de Ananke, cumplita zeiță a Nevoii.

1932

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

GEORGE OPRESCU

Goethe și geniul popular

Poeți, prozatori, dramaturgi, filosofi, istorici și artiști au omagiat geniul multiform al lui Goethe. În toate țările, voci autorizate au elogiat — cu o fervoare și o spontaneitate fără precedent — tot ceea ce știința, literele — sub diversele lor aspecte —, artele, într-un cuvînt tot ce constituie patrimoniul modern al civilizației, îi datorează acestui magistru. Toți își unesc vocile pentru a recunoaște în el un model de inteligență și de cunoaștere. Curiozitatea sa luminoasă trece de la un obiect la altul și, cu o ușurință ce ține de miracol, de la o problemă de știință pură la cele mai profunde speculații de filozofie și de estetică. Înțelege tot, vede tot, explică tot.

Umanitatea se contemplă în el și nu cunoaște o mai frumoasă imagine despre sine. Goethe este o culme și este o graniță a spiritului. Și totuși, nimeni nu a iubit geniul popular, opera spontană și proaspătă a omului de la țară, cum a iubit-o acest zeu al inteligenței. Interesul pentru poezia simplă, pentru cîntecul ce o însoțește și o face să pătrundă la nivelul maselor, să se imprime în memorie, care-i subliniază sensul prin ușurința ritmurilor sale, datează de pe vremea tinereții poetului. Goethe s-a simțit dintotdeauna atras de poezia rustică. Conținutul acesteia, temele ei de inspirație, modalitățile lor de tratare, de pildă felul în care un fapt istoric se transformă și devine materie poetică, sînt tot atîtea probleme care-l pasionează la acea epocă și care-l vor preocupa pînă în ultimii ani ai vieții. O declară el însuși în textul consacrat cîntecelor sîrbești, din 1825. Aflăm, astfel, că, de aproape 50 de ani, aceste probleme interesau un anumit cerc german, Goethe făcînd el însuși tot ce i-a stat în putere, pentru a impulsiona cercetările[1]. El nu se mulțumește cu cîteva poeme pe care întîmplarea i le-a scos în cale, chiar dacă ele sînt cele mai semnificative. Ar vrea să îmbrățișeze vastul domeniu al literaturii populare în totalitatea lui, să ia contact cu tot ce au produs remarcabil națiunile cele mai îndepărtate, acelea pe care istoria le-a plasat în condiții aparte, sau care au trăit departe de orice curent civilizator. Toți prietenii și toți numeroșii săi corespondenți îi trimit producțiile poetice aparținînd celor mai diverse popoare, pe care le însoțesc cu note explicative, cu gramatici, cu vocabulare. Iar pe masa lui de lucru, cîntecele slavilor din nord, ca și cele ale slavilor din sud, poemele epice autentice și uneori chiar apocrife[2] stau alături de poeziile grecilor, ale finlandezilor, vechile balade scoțiene alături de acele *lamento* ale populației Morlac, de versuri hinduse, chineze, sau braziliene

[1] Cf. Goethe: *Sämtliche Werke*, Jubiläums-Ausgabe. p. 38.
[2] Cf. textul apărut inițial în *Kunst und Altertum* VI, I (1827), reprodus în *Goethes Sämtliche Werke*, vol. 38, p. III și 304, în care se poate constata entuziasmul poetului pentru un așa zis manuscris ceh datînd din epocile străvechi, și care nu era, de fapt, decît un fals. Este epoca — să nu uităm — a poemelor lui Ossian și ale Clotildei de Surville.

datînd dinainte de cucerirea portugheză. Mai mult, el comentează în diverse reviste culegerile ce se publică aproape pretutindeni în Europa, încearcă să analizeze o producție pe cît de abundentă pe atît de variată, să o clasifice, să explice raporturile ce leagă un poem din epoca sa de un eveniment eroic petrecut cu mai multe sute de ani în urmă. Dacă datele istorice sînt alterate, el vrea să cunoască motivele, să înțeleagă dacă e vorba de o transformare accidentală sau dacă ne aflăm în fața unui fenomen constant în poezia și dramaturgia populară. Totul devine pretext pentru meditație, pentru observații sagace și adeseori neașteptate. Cîntecul popular îi apare ca o oglindă în care se reflectă sensibilitatea și mentalitatea poporului, căci el ne oferă posibilitatea de a sesiza mii de aspecte din viața spirituală a acestuia, sentimente profunde și esențiale care, altfel, ar rămîne îngropate pentru totdeauna: tot ce se referă la relațiile cu popoarele învecinate, la ideile politice, la viața familială, la credința, și la formele adeseori ciudate pe care ea le îmbracă, la concepția despre război și despre pace, dragoste, moarte, natură, adică temele eterne ale inspirației poetice.

Problema raporturilor dintre poezia si muzica populară îi pare deosebit de importantă. Melodia este aceea care pregătește calea, ajutînd versul să pătrundă în mediile sociale cele mai largi. Aceasta este o melodie simplă, insinuantă, ea mîngîie simțurile, împrumută deseori tonul minor și este pătrunsă de o nedeslușită melancolie. Ea trezește în noi sentimente duioase, o anumită voluptate, nelămurită, o subtilă exultanță, de care nu ne săturăm niciodată. Recenziile publicate în *Teutscher Merkur*, în *Kunst und Altertum* sau în alte reviste la care Goethe colabora de obicei, conțin o mulțime de amănunte de cel mai mare interes. Goethe e fericit să constate că valorile literare străine devin, prin traducere, bunuri germane. Din acea clipă, poeții din țara sa vor putea să aprecieze frumusețea unică a atîtor poeme felurite. De altfel, germana se pretează admirabil[1] la redarea celor mai subtile nuanțe și a celor mai originale îndrăzneli aparținînd altor limbi. Nu este deloc exagerat să consideri că, ceea ce nu e accesibil atîtor cititori de diverse naționalități, va deveni accesibil limbii germane. Cu o bucurie ce izbucnește în fiecare frază, Goethe ia cunoștință de noi opere ce se adaugă acelora vechi. El recomandă cititorilor fie suita de cîntece sîrbești, fie traducerea poemelor neo-grecești, poemele cehe sau finlandeze. Nu se mulțumește să le comenteze în eseurile sale; seara, ele devin subiectele convorbirilor cu Eckermann sau cu ceilalți prieteni.

Dar nu este, oare, firesc? Nu a încercat Goethe, în multe din acele *Lieder*, să se apropie cît mai mult de omul de la țară — prin inspirație, ritm, prin modul de a concepe și de a trata subiectul, prin linia urmată de gîndirea sa, prin sintaxă și vocabular? Versurile acelea scurte și cantabile, care cheamă, parcă, melodia, refrenele, descrierile concise — cîteva trăsături de o rapiditate uimitoare — racursiurile, modul de a dialoga recurgînd la alegorie și la subînțelesuri, participarea intimă a naturii la gesturile omului, sentimentele puternice și parcă eterne exprimate prin bîiguieli copilărești, cu repetiții naive, reticențe stîngace — de un extrem rafinament — nu i-au fost, toate, sugerate lui Goethe de geniul popular? Nu numai celebrele *Lieder*, dar și ciclul *Gesellige Lieder*, și culegerea *Aus fremden*

[1] Vezi articolul deja menționat despre *Cîntecele sîrbești*, p. 14.

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

Sprachen și *Baladele* conțin nenumărate fragmente împrumutate din poezia populară a lumii.

Poetul este departe de a cunoaște toate limbile în care au fost create poeziile traduse. Dar, chiar atunci cînd ignoră sensul exact, instinctul său nu dă greș. Fără a înțelege un cuvînt din textul original, folosind o traducere trimisă de corespondentul binevoitor, Goethe e capabil să-i redea ritmul, sonoritatea, pînă și topica versului, pe scurt, esența poeziei în forma sa. Pentru el, e un joc amuzant și instructiv să vadă cum interpretează cele mai diverse popoare teme străvechi și universale. În 1814, cînd Franța devenise arena unor grave evenimente și cînd, pe cîmpurile de luptă, se hotăra soarta Europei, Goethe și-a manifestat, încă o dată, interesul pentru cîntecele sîrbești. Wuk Stepanovici tocmai publicase la Viena o culegere cuprinzînd o sută de poezii populare și o gramatică [1]. Iar dacă angoasantele probleme ale momentului îl împiedică pe poetul german să se consacre unei analize aprofundate a culegerii lui Stepanovici, nu e, cum s-ar putea crede, pentru a urmări mai îndeaproape problemele politice, ci pentru a se refugia — cum o declară el însuși — din Vest și Nord în Orient, și pentru a realiza redactarea *Divanului vest-oriental*, care constituie încă un omagiu adus poeziei populare. Mai mult, influența metricii și a turnurii populare sînt vizibile în *Faust* și chiar în al *Doilea Faust*, ca să nu mai vorbim despre *Hermann și Dorotea* și *Sprüche in Reimen*.

La baza acestor preferințe stă, fără îndoială, influența lui Rousseau, căreia nimeni nu i s-a putut sustrage. Flacăra lui neastîmpărată s-a înălțat pînă la conștiințele marcantei generații a lui Goethe. Nu voi insista asupra acestor lucruri. De altfel, poporul și literatura populară formau obiectul atenției — cum deja am constatat — unui întreg cerc aflat în cele mai strînse relații cu Goethe : cercul lui Herder și Wieland. Se cunoaște rolul jucat de primul în mișcarea ce se proclama tot mai mult în favoarea unei cunoașteri intime și a unei explicații istorice a literaturii populare. Alegerea exemplelor pe care își bazează o serie de afirmații — al căror rod va deveni una din cele mai fecunde metode de investigație a timpurilor moderne — e prezidată de cea mai vie, mai largă și mai comprehensivă simpatie. Dar punctul său de vedere nu coincide cu al lui Goethe. Pentru Herder, un poem aparținînd unui popor primitiv este expresia sentimentului și a gîndirii ce poate atinge o mare frumusețe, dar este, în același timp, și o operă literară ce trebuie privită ca atare prin valoarea ei intrinsecă, o manifestare emoțională cu legile sale proprii. Pentru Goethe, poezia populară nu e decît o parte dintr-un tot, și, oricît ar fi de frumoasă, ea nu are cu adevărat valoare decît în măsura în care ne ajută să înțelegem acest tot, să-i fixăm legile, să-i determinăm limitele. Primul procedează prin analiză și vede în creația populară un scop al cercetărilor sale, cel de-al doilea recurge la sinteză și nu o consideră decît un punct de plecare.

Toate poeziile populare cunoscute de Goethe de-a lungul vieții sale, această « massă » care îi pare necesară pentru a putea ajunge la concluzii juste ce nu ar putea fi desprinse fără un număr suficient de exemple, îi rețin îndelung atenția. Nimeni nu i-a sesizat, mai bine ca el, frumusețea neostentativă, forța și profunzimea emoției, prospețimea spontană a sentimentului. Iar epitetele de care se slujește pentru

[1] Vezi *Goethes Werke*, volumul citat, p. 12.

a-și exprima prețuirea sînt impresionante sub pana unui asemenea om. Dar curiozitatea poetului nu se limitează la atît : Goethe ar vrea să meargă mai departe, să afle prin ce anume un modest poem popular este « poezie », în ce constă, de fapt, « poezia », ce este materia poetică. Evident, esența unei asemenea arte nu e nici rima, nici versul. « Ca să scrii proză — îi spune el, glumind, într-o seară, lui Eckermann —, trebuie să ai ceva de spus[1]; dacă nu ai nimic de spus, poți recurge oricînd la vers și la rimă. Un cuvînt cheamă alt cuvînt și, pînă la urmă, obții ceva care nu este nimic, dar care dă impresia că este ceva ». Poezia rezidă mai curînd în temă. Există motive poetice prin însăși natura lor, care sînt aceleași în lumea întreagă, un patrimoniu al rasei noastre, și care ne emoționează profund, indiferent pe ce meleag s-ar fi născut ele. Pornind de la o observație a lui Eckermann despre importanța « motivelor » în poezia autentică, Goethe dezvoltă, a cîta oară, o idee ce-i este scumpă [2]: « Adevărata forță și efectul unei opere poetice depind de situația înfățișată, de motivație, lucruri de care, în general, se uită ». Și adaugă: « Lumea rămîne totdeauna aceeași, circumstanțele se repetă, un popor trăiește, iubește și simte ca oricare alt popor : de ce nu ar exprima un poet aceleași sentimente ca și un alt poet ? Situația de viață fiind aceeași, de ce situația înfățișată în opera de artă nu ar coincide și ea ? ».

Așadar, nici o diferență esențială între poezia unui singur om și aceea aparținînd unei colectivități, sau mai curînd da, pentru că aceasta din urmă, creația poetică a unui întreg popor, « pornește totdeauna de la faptul de viață pentru a ajunge la opera de artă » în timp ce primul își imaginează adeseori că e preferabil să ajungi « de la carte la opera de artă » [3]. Poate tocmai de aceea preferă Goethe poezia mai directă și mai profundă a țăranului, majorității operelor scrise de contemporanii săi, bărbați și mai ales femei. Pentru el, nu există, în realitate, decît o singură poezie autentică. « Ea nu este proprietatea exclusivă nici a poporului, nici a claselor nobile, după cum nu aparține doar regelui sau doar țăranului. Cel ce se consideră om în înțelesul deplin al cuvîntului, o va crea cu succes. La un popor simplu, semicivilizat, poezia capătă o forță irezistibilă, dar ea nu este interzisă națiunilor cultivate, chiar foarte cultivate. » « Rolul cel mai important [al criticului] ar fi deci acela de a-și crea o perspectivă foarte generală, pentru a putea recunoaște talentul poetic în toate manifestările sale, și pentru a ne demonstra cum se înlănțuie acest talent poetic, ca parte integrantă, în istoria umanității » [4]. Așa se și explică de ce nu există nici o diferență între lirica unui popor ca sîrbii și aceea a lui Béranger, pe care Goethe îl prețuia mult. « E cu totul surprinzător să constați că un popor pe jumătate cultivat se întîlnește în aria liricii facile cu poporul cel mai rafinat. Aceasta ar trebui să ne convingă încă o dată că există o poezie universală ce se naște în funcție de circumstanțe; nici conținutul, nici forma nu au nevoie să fie transmise prin tradiție; pretutindeni unde strălucește soarele, ea trăiește plenar » [5].

[1] *Gespräche mit Goethe*, von Johann Peter Eckermann, I Teil, S. 222 (Brockhaus, 1855).
[2] *Idem*, p. 132.
[3] *Idem*, op. cit. I, p. 133, opinie a lui Eckermann împărtășită de Goethe.
[4] *Goethe Sämtliche Werke*, Jubiläums Ausgabe, vol. 38, p. 55.
[5] *Idem*, vol. 38, p. 108.

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

Dar influența poeziei populare se exercită și asupra unui alt domeniu. Tot ea este aceea care pregătește calea poeților naționali. Ea elaborează anumite forme, modelează gustul publicului, stimulează talentul, creează cadrul asupra căruia își vor pune mai tîrziu pecetea operele marilor poeți. E cazul lui Burns și al atîtor altora, e, mai ales, cazul vechilor greci. Așadar, Geniul poetic coboară pînă acolo unde dorește, mai ales la rădăcinile rasei, la popoarele primitive, cu impresii proaspete și vii. El nu numai că face să înflorească o operă colectivă de cea mai mare frumusețe, dar stimulează, în același timp, energiile și talentele individuale. Teme universale și foarte generale îmbracă forme mai mult sau mai puțin naționale, sînt adaptate circumstanțelor, exigențelor publicului. Dar aceste forme nu au nimic rigid. Ele sînt într-o continuă mișcare, supraviețuiesc, se transmit, străbat vaste teritorii, sînt supuse contactelor, suferă transformări, devin expresia unei colectivități mai mari. Prin traducere, literatura populară contribuie, apoi, la deschiderea unor largi orizonturi pentru națiunile europene și îndeosebi pentru germani, cea mai tînără dintre marile națiuni civilizate [1].

Din naționale, literaturile au tendința să devină, astfel, internaționale — un bun comun al întregii umanități — să anunțe și să pregătească apariția acelei *Weltliteratur*, spre care Goethe nu încetează să năzuiască. Ea va fi sinteza și « suma » literaturilor naționale. Ceea ce nu înseamnă că toate popoarele vor gîndi și vor simți la fel, « ci că ele vor lua cunoștință unele despre altele, se vor înțelege reciproc, și, dacă nu-și pot purta iubire, cel puțin vor ști să se tolereze unele pe altele » [2].

Pe nesimțite, de la o etapă la alta, pornind de la interesul pentru poezia populară, Goethe ajunge, în ultimii ani ai vieții, la această concepție grandioasă a unei umanități reconciliate, prin cultul frumosului, mai atentă la ce unește decît la ce dezbină familia umană. Eckermann ne citează, la data de 5 iulie 1827, o remarcă a poetului: « Nu mă pot gîndi la o coloană sau la un monument înălțate în memoria unui om de seamă, fără să nu le văd doborîte și zdrobite de cavalcada viitorilor războinici » [3]. De neuitat această viziune a regimentelor distrugînd și tîrînd în noroi simboluri amintind oamenilor de faptele marcante ale celor mai de seamă dintre ei. Goethe, realistul, detestă războiul. Cînd ni-l evocă, o face nu ca un sentimental, prin înfățișarea sa crudă și dezolantă, ci prin aspectul său absurd. Și căruia nu îi găsește decît un remediu, unul singur: înfrățirea oamenilor prin gîndire și sentiment, prin știință și literatură. Este concluzia unei meditații îndelungi, cu rădăcini în admirația pentru geniul popular.

În românește de ALINA LEDEANU

Textul, prezentat în traducere, reprezintă comunicarea profesorului Oprescu, rostită în cadrul convorbirilor organizate de Comitetul permanent pentru Litere și Arte al Societății Națiunilor. Prima serie a acestor dialoguri — prilejuite de centenarul morții lui Goethe — a avut loc la Frunkfurt pe Main, în 1932, și a fost publicată în primul volum ce le-a fost consacrat de către Institutul Internațional pentru Cooperare Intelectuală: Entretiens — Sur Goethe — a l'occasion du centenaire de sa mort *(Paris, 1932).*

Alături de numele profesorului român, figurează cele ale unor ilustre personalități precum Paul Valéry, Thomas Mann, Elena Vacaresco, Karel Čapek, Henri Focillon, Salvador de Madariaga. Alocuțiunile acestora din urmă au fost reproduse, integral sau fragmentar, în paginile acestui număr (n. tr.).

[1] « Noi, germanii, îi spune el lui Eckermann, sîntem un popor născut abia ieri ». Cf. *Gespräche mit Goethe*, op. cit, vol. III, p. 114. Întregul pasaj este foarte reprezentativ pentru concepția lui Goethe.

[2] *Goethes sämtliche Werke*, vol. 38, p. 170.

[3] *Gespräche mit Goethe*, vol. I, p. 247.

CONSTANTIN NOICA

Goethe și filozofia

. . . Acum putem pregăti confruntarea sa (a lui Goethe, *n.n.*) finală cu filozofia. Prin polaritate, el pune în joc intelectul, cu implicația lui, natura logică; prin fenomenul originar obține intuiția, cu implicația ei, natura mistică; prin panteism obține integralismul, cu o implicație mai puțin riguroasă, totuși legitimă și ea: natura poetică. În sfîrșit, dincolo de aceste trei momente, care *nu-i* vor da filozoficul, stă ideea organicistă, care i-o făgăduiește. Ce face cu această din urmă idee? Ne-o va arăta concepția sa despre lume ca demonie.

Dar de ce tot ce obține trebuie să însemne, pînă la urmă, o asemenea renunțare la filozofie? Fiindcă nici structural, nici prin pregătire, nici prin curiozitate, Goethe nu se deschidea către filozofie.

Structural, el își dă seama că nu e un filozof; o spune și o dovedește cel mai bine cînd îmbătrînește; căci ești cu adevărat ce îți rămîne, după ce ai pierdut miezul comun al vieții. Iar Goethe nu rămîne cu filozofia, nici măcar cu vreo formă nesistematizată de înțelepciune: rămîne cu ochiul, cu plastica — nu poezia, nu teatrul, nu artele cuvîntului, nici măcar muzica (scris către Zelter, la 6 XI 1827) — și rămîne cu natura. Ele îl « consolează », prin ele consimte. Deci, structural, nimic dintr-un filozof.

Prin *pregătire*, de asemenea nu-și va însuși filozofia. Deși trăiește în lumea și ceasul istoric cele mai îmbibate de filozofie de la greci încoace, se refuză ei: Am destulă filozofie, spune el cancelarului von Müller, la 16 VII 1827, cîtă îmi trebuie înainte de a răposa; « Eigentlich brauche ich gar keine ! » Se ocupă cu *Critica Rațiunii Pure* abia în 1813, spre a recunoaște, către același conlocutor (la 18 XII 1829) că n-a studiat-o niciodată serios. Iar Platon îi cade în mînă abia la peste 40 de ani, în 1793 (către Iacobi, la 1 II).

Dacă nici structural, nici prin pregătire nu era apropiat de filozofie, s-ar fi putut deschide măcar prin *curiozitate;* dar, în afară de momentul Schiller, cînd l-a surprins, nu atît filozofia, cît virtutea lui Schiller de a da prin filozofie socoteală despre el, Goethe nu manifestă deschidere către ea. « De la moartea lui Schiller, spune el singur, m-am îndepărtat tot mai mult, pe tăcute, de filozofie » *(Tag- und Jahreshefte*, vol. XXXVIII, p. 413); și nu numai de filozofie, ci și de Schiller, pe care-l judecă tot mai nefavorabil, cu cît trec anii. Se bucură că pe fiul său, August, nu-l interesează « schimonositurile » filozofice și teologice ale zilei (către August, la 3 VI 1808), iar prințului de Hohenzollern-Sigmaringen îi spune (la 9 V 1828), cu privire la educația fiului acestuia, că educația filozofică germană n-ar putea decît să-l încurce. În sfîrșit, cînd apare cartea tînărului său comentator și protejat, Schubart, unde se spune că știința și arta prosperă mai bine fără filozofie și că există un punct de vedere al cugetului sănătos, Goethe exclamă către Eckermann (la 4 II 1829): « De filozofie m-am ținut pe mine însumi întotdeauna desprins ».

* fragment

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

Atunci de ce caută comentatorii atît de stăruitor o filozofie la el? De ce merg, de la a vorbi despre o filozofie « inconștientă », pînă la a spune că e în joc una din cele mai înalte filozofii afirmate în istorie? Ar fi un sacrilegiu față de filozofie, poate și unul față de olimpianul Goethe — căci olimpian îl poți gîndi, dar nu filozof —, dacă nu ar fi ceva mai grav: o inexactitate. Filozofia nu este o știință exactă: nu are nici definiție prin care să înceapă, nici rezultat prin care să se încheie. Dar așa fiind, se poate spune cu exactitate ce *nu este filozofie*. Gîndirea lui Goethe *nu* este filozofie pentru următoarele douăsprezece motive:

1. Filozofia angajează, într-un fel sau altul, *conștiința de sine*, omul și subiectivitatea în sensul larg al sinelui; iar Goethe nu operează nici un moment cu sinele pe plan de gîndire, chiar dacă el însuși va fi statornic un « sine » în act, și de aceea valabil, în ceea ce trăiește. Dacă nici *cunoașterea de sine* nu-i pare cu adevărat posibilă — omul nu se cunoaște obiectiv pe sine, îl cunosc mai bine ceilalți, spune el către von Müller (la 8 III 1824) —, atunci gîndirea ne e dată spre a cunoaște lumea, nu și sinele. În general, întoarcerea spiritului asupră-și îi pare o perversiune.

Copilul meu, am procedat cu știre:
Nu am gîndit nicicum despre gîndire.

Prin urmare, nimic din reflexiunea spiritului asupră-și, care face primul act al filozofării. Cel mult, s-ar spune că Goethe este un presocratic la propriu, că este dinainte de conștiința de sine, dacă nu l-ar stăpîni și celelalte stigmate ale nefilozofiei.

2. Angajînd conștiința de sine, filozofia nu rămîne la sinele individual, ci se desfășoară statornic către un sine lărgit (comunitate vie, spirit, conștiință în genere, eu absolut, rațiune, sau chiar materie dialectic înzestrată). Orice mișcare către acest sine lărgit este un gest filozofic, în intenția lui. De aceea putea spune Platon că Eros-ul e filozof: trimite către alt sine; iar dăruirea către sinele lărgit al comunității, sau cea larg umană, sunt gesturi filozofice însă, doar fără sensul speculativ. Filozoficul aduce înglobarea subiectivității restrînse într-una cu caracter absolut, iar nicidecum, sau nu pînă la urmă, opoziția elementară subiect-obiect. Dar Goethe rămîne la opoziția subiect-obiect, riscînd să vadă și subiectul ca obiect, sau să-l înece în obiectivitate — omul e « obiectul cel mai important », care se propune ca subiect, și de aci tema eternă subiect-obiect, scrie el (*Zur Farbenlehre. Didaktischer Teil*, vol. XXI, p. 59) — și consideră că, prin această distincție și prin instituirea « încercării experimentale », ca intermediar între subiect și obiect, el s-ar apropia de Kant (către Eckermann, la 11 IV 1827), ba chiar se miră că acesta nu l-a luat în seamă. Iar cînd, silit și el să ajungă la un sine lărgit, pune, în locul conștiinței în genere, o conștiință globală, prin totalizarea conștiințelor individuale, el arată din plin cît de străin este de filozofie.

3. Avînd conștiința unui asemenea sine lărgit, filozofia *răstoarnă* lucrurile: speculativ, nu pleci de la sinele individual la cel lărgit, ci-l înțelegi pe primul în orizontul celui de-al doilea. Așa cum numărul întreg nu-l poate explica pe cel fracționar — și de altfel, mergînd mai adînc, vei întîlni numărul irațional, cu zecimale la infinit — ci va trebui să înțelegi pînă la urmă numărul întreg ca un caz particular al celui fracționar (cazul în care numitorul e 1), la fel filozoficește, sinele lărgit, adică sfîrșitul este cel cu care trebuie să începi. Filozofia începe statornic de la urmă; ea este de fiecare dată luare de la început, respectiv de la urmă, a lucrurilor. În sînul ei, nu poate fi de aceea progres, nici însumare de rezultate. — Dar Goethe așa vede lucrurile ca progres. I se pare că omul nu prea înțelege bine « cît de recomandabil și folositor este să lași liniștit în ființă începuturile, odată

recunoscute » (către E.H. F. Meyer, vol. XL, p. 338) și va condamna, direct ori indirect, filozofia pentru rămînerea ei pe loc, condamnîndu-se astfel pe sine la nefilozofie.

4. În perspectiva răsturnată pe care o aduce filozofia, imediatul, directul este cel care apare ca fiind răsturnat; sinele individual față de cel lărgit. Prin urmare, filozofia întreprinde o adevărată *răsturnare a răsturnatului*, hegelian vorbind, o negare a negației, ceea ce duce la o reașezare în ordine; iar *acest* act îl exprimă Platon prin mitul peșterii. Orice filozofie propune o periagogé, o întoarcere de la ceea ce este la ceea ce trebuie să fie. În acest sens, virtutea supremă nu poate fi « atenția », cum spunea cîndva Goethe (către von Müller, la 30 XI 1816). Atenția te oprește și adîncește în ceea ce este; îți dă cel mult *eine Fertigkeit*, o iscusință, un talent. Iar Goethe rămîne la talent și refuză pînă și termenul de geniu. Prin geniu, însă, s-a denumit, întotdeauna, tocmai conștiința care dă ordinea neașteptată, neîntîlnită direct în ceea ce este. Refuzul formal al termenului de geniu — talentul nu e opus ori subordonat geniului, nu e decît limba lui, spune el în tinerețe către Lavater (la 24 VII 1780), pentru ca în *Dichtung und Wahrheit* să ceară deschis, față de abuzul de acest termen de geniu, desființarea lui — e în ordinea nefilozofiei sale. Cu atenția, cu talentul, cu « geniul » de tip goethean, nu se obține decît ce spune toată lumea: ca Aristotel, de pildă, care spune că virtutea e o mijlocie, un fel de nici prea mult nici prea puțin. Geniul filozofic e totuși mai degrabă de tipul lui Platon, care spunea exact contrariul (în *Gorgias*), că virtutea poate fi și un exces. Dacă însă nu simpla răsturnare de perspectivă înseamnă filozofie, orice filozofie aduce o răsturnare de perspectivă. Ea n-a venit doar spre a confirma lumea, cum vrea Goethe.

5. Necesitatea de întoarcere către altă ordine face ca, filozoficește, rînduielile din lumea de aci să apară drept « căzute ». *Sinele individual* e *căzut*, așa cum era căzut numărul întreg din altceva. De aci, faptul că orice filozofie are conștiința *alienării*, sau măcar sentimentul exilului, pentru sinele individual. Nimeni însă mai puțin decît Goethe nu s-a simțit un exilat. Aci-ul i se pare plin prin el însuși, iar cînd e silit să accepte altă lume, o vede ca un « dincolo ». Filozofia nici nu rămîne aci, nici nu instituie ceva dincolo. Deși vede o altă lume, o vede ca alt orizont, mai larg, nicidecum ca un dincolo de orizont Căderea ei este căderea sinelui dintru sine, din modalitatea lui mai adîncă. În timp ce bunul-simț și Goethe consimt altei lumi, pe care însă vor s-o percepem la fel ca aci:

Dacă cele cinci simțuri
Prevăzute sînt în Rai. . .

filozofia aduce aceleași lucruri, pe care le percepem acum într-altfel. Alienare și exil sunt efective cu filozofia, dar ele reprezintă sentimente de existență și nu întîmplări cosmice.

6. Conștiința căderii dintr-un sine mai adînc face ca sinele individual *să nu apară drept bun*, nici măcar nevinovat. Sinele este vinovat dacă rămîne la sine: e vinovat în perspectiva eros-ului obișnuit, care-l vrea lărgit către celălalt; vinovat din perspectiva politicului, care-l vrea lărgit către ceilalți; vinovat din perspectiva omenescului ce-l vrea lărgit către toți. Cu atît mai vinovat va apărea acest sine din perspectiva, ce le susține pe toate celelalte, a filozoficului, care-l vrea lărgit către sinele cu caracter absolut. De aceea filozofia a apărut uneori învecinată istoric cu o conștiință tragică. Goethe însă nu va accepta niciodată vinovăția sinelui imediat, al

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

omului. Poeticește i se pare că trebuie să cînți măreția lumii, deci mai degrabă s-o lauzi decît s-o dojenești *(Divan, Einleitung*, vol. XXXII, p. 130); filozoficește îl supără afirmația lui Kant că omul e rău de la natură; iar pe plan religios, se revoltă neîncetat împotriva ideii — excesive e drept — a unui păcat originar, neavînd, în ciuda religiozității sale, înțelesul unei viziuni care tocmai de aci pleacă. Întotdeauna nefilozofia a degradat pe poet, făcîndu-l cîntăreț în loc de vates.

7. Dacă omul este neîmplinit de la natură, filozofia e sortită *să nu lase lumea cum este*. Și într-adevăr, de la Socrate încoace, rostul oricărui filozof este să stea în marginea societății și să-i creeze plictiseli. « Cîte oi ai? » întreabă Socrate; și cînd celălalt îi arată că știe, filozoful îl pune în încurcătură, întrebîndu-l: « dar prieteni, cîți ai? ». Este sensul filozoficului de a opri cîteodată lumea, cu firescul ei, în loc. Dar nici pe registrul acesta Goethe n-are nimic filozofic: n-a oprit pe nimeni să facă nimic. Dimpotrivă, demonia sa va fi consimțire și chiar favorizare a *tuturor* posibilelor. « Să lași lucrurile să fie » era norma sa. Și nu numai că lasă, el *caută* să facă lumea să fie așa cum este, în sinele ei imediat. El spune sinelui individual: « Devino ceea ce ești » în individualul tău. De aceea îndrăgise el talentul și nu geniul. Talentul înseamnă doar desăvîrșirea obișnuitului ca obișnuit, a lui « das Man » ca atare. Arta, pe această linie, este doar mai bună spunere a ceea ce spune toată lumea. « Asta vroiam să spun, să fac! » exclamă oricare, în fața gîndului nefilozofic bine spus. Pe cînd filozoficul te face să exclami: « ar fi *trebuit* să spun, să fac asta! » Așa cum crede posibilă o fericire fără vină, Goethe ar visa o filozofie fără condamnarea angajării celei firești, un « da » mai plin spus lumii. El nu simte că « da »-ul filozofiei poartă un « nu » în sînul lui.

8. Dar, ține de filozofie încă să spună « nu », să interzică sensurile sinelui imediat, doar pentru a-i favoriza *o altă angajare* și răspunderea în consecință. Dacă religiosul crede posibilă angajarea cea bună prin har, filozoficul o crede prin conștiința deplină a sinelui lărgit înspre altceva. Iar « unitatea cea mai înaltă a conștiinței de sine cu cea de altceva » va fi *rațiunea*, cu o definiție hegeliană de la care se poate începe, dar la care nu te poți opri, căci exprimă doar formalul lucrurilor. Filozofia nu lasă lumea în pace, fiindcă e născută tocmai din nevoia de a așeza lumea pe rațiune. E nelegitim să spui că lumea se așază astfel pe cap, luînd literal vorba lui Hegel. Dacă răsturnarea pe care o aduce filozofia este a răsturnatului, atunci abia prin rațiune se poate intra în ordine. O *asemenea* ordine rațională aproximează pe plan practic, adică de comportare, angajarea istorică și, în limitele restrînse, pedagogicul sau eticul. Iar dacă angajarea istorică nu dă prin ea însăși filozoficul, indiferența față de istoria vie este în schimb stigmatul nefilozofiei. Goethe are și acest stigmat; tot așa cum, pe plan restrîns, pedagogia sa va fi simplă « eliberare » — eu sînt *Der Befreier*, exclamă el —, iar etica sa va fi doar un rezultat, fericit, obținut fără conștiința răspunderii: romanul, de pildă, care-i pare mai eficace decît orice tratat de morală *(Versuch über die Dichtungen*, 1795, vol. IX, p. 208). Goethe crede că filozoficul este pînă la capăt posibil fără rațiunea filozofică.

9. Punînd în joc rațiunea, filozofia va cere angajarea în ea numai în măsura în care se deține *sensul ei speculativ*. În căutarea acestui sens speculativ stă orice filozofie, căutarea constînd dintr-o adîncire a conștiinței de sine. Dar Goethe, contemporan cu exercițiul exemplar al filozofiei, întreprins — deși cu excese — de gîndirea germană, are rezerve asupră-i, găsind că adîncirea kantiană, de la o conștiință individuală la una în genere, « înalță prea mult subiectul » și că aceasta înseamnă a fi « nerecunoscător față de marea Maică » natura *(Glückliches Ereignis*,

descrierea întîlnirii sale cu Schiller, vol. XI, p. 435). Despre « filozofia nouă », un erou de-al său spune, desigur în numele său, că-i pare o formă de « ipohondrie », de vreme ce recomandă adîncirea de sine tocmai spre a cunoaște mai bine lucrurile *(Der Sammler und die Seinigen*, vol. XII, p. 104). Iar dacă mărturisește lui Schiller că l-a întors de la lucrurile exterioare către sine, este spre a adăuga (la 6 I 1798) că i-a dat astfel o nouă tinerețe, făcîndu-l din nou poet, nicidecum filozof, cum te-ai fi așteptat să spună. Dimpotrivă, chiar în preajma lui Schiller, el va evita filozofia spre a nu fi prea mult împins deopotrivă înăuntru ca și în afară, înspre obiect (tot către Schiller, la 19 II 1862), ceea ce iarăși « i-ar distruge poezia ». Pentru cine nu are măsura ei, rațiunea filozofică este cînd prea subiectivă, cînd prea obiectivă.

10. Pendularea aceasta a rațiunii între subiectiv și obiectiv este în realitate mișcarea neîncetată, *de la sine la sinele mai adînc și invers;* conștiința că particularul este universal. Rațiunea va fi astfel în chip esențial mișcare, act. Dar Goethe, în ciuda faptului că intuiește, cu o terminologie discutabilă, aceasta — spunînd: « Ce este generalitatea? Cazul unic. Ce este particularul? Un milion de cazuri » — nu gîndește totdeodată mișcarea rațiunii. Gîndirea se rezolvă, pentru el, în intuiție și intelect. Cînd, la un moment dat, spune lui Eckermann că trebuie gîndită, dincolo de intelect, rațiunea, va fi vorba în realitate de intuiție intelectuală, care dă direct fenomenul originar (la 13 II 1829). Intuiția îi dă particularul, intelectul universalul iar această tensiune a sa — din care unii comentatori vroiau să-i facă doctrina — i se pare de cele mai multe ori că se lasă depășită de « intuiția intelectuală ». În general, gîndirea sa nu are nimic din strădania rațiunii filozofice; e nedureroasă, ușoară.

Da, aceasta-i calea dreaptă,
Omul să nu știe
Ce gîndește;
Cînd gîndește,
Totul ca un dar să-i fie.
(Zahme Xenien, vol. XXXIV, p. 326)

Sau lui Iacobi, filozoful îi spune: « Este cît se poate de plăcut să poți pluti cu ușurință pe un asemenea ocean al cunoașterii, în toate părțile care te interesează. . .» Pentru ca, tot atunci (scris. din 23 XI 1801), să spună că, dacă filozofia pune accentul pe deosebire, atunci îi dăunează; dar dacă ea unește, dacă ne susține, « da, parcă am fi una cu natura », atunci îi e binevenită. Numai că rațiunea este tocmai mișcarea aceasta de la unire la dezbinare și la unire iarăși, așa încît ea iese din orice nemijlocire, fie și a « intuiției intelectuale ».

11. Mișcare fiind, rațiunea nu e posibilă decît ca mișcare organizată: dialectică. Prin dialectică se face mijlocirea căutată între intuiție și intelect, pe planul facultăților, dar mai intim, cea dintre sine și sinele mai vast. Căzut fiind dintr-un alt sine, sinele de primă instanță capătă acum conștiința unei opoziții: el contrazice sinele cel vast; dar capătă și conștiința unei înfrîngeri a opoziției: sinele cel vast nu-l contrazice pe el. Cu această contradicție unilaterală, doar, devine posibilă dialectica. Dacă particularul contrazice dar nu e contrazis de universal, mișcarea rațiunii va fi de la universalul = temă la particularul care-l contrazice, antitemă, apoi la particularul care-l reafirmă, teză, a cărui tendință e de a regăsi universalul tematic pe deplin. Antitema contrazice tema, dar la rîndul ei teza contrazice antitema, neagă negația, reașezînd totul în ordine. Intuiția contrazice universalul, intelectul contrazice intuiția, dar universalul abstract, pe care-l afirmă el, poate readuce,

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

bine fiind angajat în actul « judecării », la universalul concret al ideii. Concret și abstract sunt doar momente înăuntrul universalului, așa cum intuiție și intelect sunt momente ale rațiunii, pe care pot s-o contrazică, dar care nu le contrazice ci le duce la împlinire.

Mijlocirea aceasta, prin dialectică, între sine și sinele mai adînc, care e și una dintre intuiție și intelect, nu este pusă în joc de Goethe. Cînd nu rezolvă gîndirea în intuiție intelectuală, el rămîne la spărtură, din care nu poate ieși decît prin integralism — sau atunci prin acțiune. Acțiunea brută este surogatul goethean pentru mijlocirea pe care el n-o găsește dialectic. De aceea va spune despre sine că nu poate gîndi decît producînd (către Knebel, la 15 III 1799); că deviza se este de a nu gîndi fără a acționa (către C. Iacobi, la 16 VIII 1799); și, în general, că în conflictul dintre *Theorie* și *Erfahrung* nu poate tranșa în acțiune, pentru că nu știe prea multe despre speculațiune. Iar primul lucru de știut era, poate, că acțiunea contrazice speculațiunea, dar aceasta nu contrazice acțiunea; că poate exista acțiune sub idee, în căutarea ideii, cum este cea goetheană, sau poate fi una deasupra ideii, a ideii însăși, *după* ce gîndirea a fixat devenirea realului în idee, prin intelect sau intuiție. Căci acum intervine rațiunea propriu-zisă, spre a pune în devenire ideea însăși, printr-o dialectică al cărei sens nu e de-a regăsi mișcarea realului sub idee, ci mișcarea ideilor în care se rezolvă acel real — așa cum știu să facă Platon și modernii. Bunul-simț, « geniul umanității », cum îl denumește și Goethe, însușindu-și-l, nu poate găsi decît devenirea fără capăt din real, cînd nu găsește permanența în devenire prin cine știe ce « intuiție intelectuală ». El este cînd într-una, cînd într-alta din situații, dar niciodată în filozofie, ca mișcare a *ideilor*.

12. Căci filozofia nu începe de la găsirea permanenței în devenire, cum se spune de obicei, cu atît mai puțin de la devenirea însăși, ci, abia după ce a găsit permanența, de la devenirea permanenței, *de la punerea în mișcare a Ideii*. Filozofia nu înseamnă nici doar « *Sein* », nici « *Werden* », ci devenire întru ființă. Aceasta poate fi sensul final al angajării sinelui individual într-un sine absolut; iar conștiința acestei angajări, așadar « conștiința devenirii întru ființă », poate fi definiția potrivită a rațiunii, înglobînd-o pe cea formală a lui Hegel: rațiunea ca unitate supremă între conștiința de sine și cea de altceva. Vom spune astfel, încheind, că filozofia se califică prin aceea că-și pune tema devenirii întru ființă. Iar Goethe nici la acest ultim sens al filozoficului nu răspunde, căci nu știe despre și în orice caz nu teoretizează decît devenirea oarbă, tantalică, devenirea întru devenire.

Acum va apărea cu mai multă rigoare faptul acesta, greu de consecințe, că Goethe este străin de filozofie. Filozofia ne-a apărut ca exercițiu al sinelui, care-și caută sinele mai adînc, se privește astfel răsturnat din perspectiva acestuia și se înțelege pe sine drept căzut din el, ca atare rău așezat, ceea ce îl face să consimtă practic negativității (« omul e cel dintîi *Nein-Sager* al lumii »), s-o susțină printr-un « da » mai puternic, deci să obțină speculativ, prin contradicție și înfrîngerea contradicției, rațiunea, ca mișcare organizată, ca dialectică și conștiință a devenirii întru ființă. Poate fi aceasta o definiție pentru filozofie? Nicidecum. E doar o enunțare a *problematicii* filozofiei, desprinsă — cu excepția ultimului punct — din istoria filozofiei.

Dar ni se pare limpede că refuzul acestei problematici este definitoriu pentru nefilozofie. O concepție care se refuză cîte *unuia* din punctele acestea (de ex. rousseau-ismul, cu omul bun de la natură) poate fi bănuită de nefilozofie; o concepție însă care se refuză *tuturor* punctelor, cum este cea a lui Goethe, e cu siguranță străină de filozofie. Acest fapt este greu de consecințe, spunem, pentru înțelegerea lui Goethe: căci este de toată însemnătatea să-l regăsești în puritatea sa spirituală. Nu servește la nimic — și pînă la urmă nici gloriei lui Goethe — confuzia: nici o amabilitate critică, asigurîndu-ne că « totuși » ar fi și el filozof, nu-l poate salva. Dacă îl salvează ceva, nu este o măreție de împrumut, ci măreția proprie. Iar spre a dezvălui pe aceasta, cîtă este și așa cum este, trebuia limpede arătat că gîndirea sa are stigmatele nefilozofiei.

A spus el astfel vreodată? Niciodată. Dimpotrivă, lui Jacobi îi scrisese, triumfător: « pe tine te-a blestemat Dumnezeu cu metafizica; pe mine m-a binecuvîntat cu fizica » (la 5 VIII 1786). Dacă n-a spus-o, a lăsat el vreodată să se creadă într-altfel? O singură dată, cu *Faust*. Dar, nu iubește arta lui Goethe cel care admiră peste măsură *Faust*; și cu siguranță nu este încercat de blestemul filozofiei cel care vede în *Faust* filozofie.

N. STEINHARDT

« Numesc clasic ceea ce e sănătos »

Iată fraza prin care — laconic și complet, necesar și suficient — Goethe se definește ca personalitate și ca artist. Părtașul acesta al romanticei mișcări *Sturm und Drang*, prietenul acesta al frămîntatului Schiller a fost pînă în străfundul fibrelor constitutive ale frumosului și bine proporționatului său trup un echilibrat, un normal, suveran pe firea, simțămintele și impulsurile sale. Nu înseamnă că a fost un rece, un neutru, un simplu (fie și măreț) făuritor de artefacte. Sau un impasibil spectator: la Wetzlar, cînd își preia cea dintîi funcție, se adeverește ca un înflăcărat admirator al Creației — așa va rămîne pînă la sfîrșit. Dar totul la el — în operă și trăire — e supravegheat, controlat, ținut în frîu. Era lacom la mîncare, dar și-a impus a nu cina. A iubit, dar cu prudență și înțelepciune, sensual fiind; drăgălașei Lotte i-a preferat mai apoi o femeie versată în arta culinară. La Marienbad, către amurg, era să-și plătească și el, ca orice muritor, tributul datorat iraționalității; soarta însă, pe care și-o făcuse prietenă și aliată prin mulți ani de sagacitate și moderație, i-a venit în ajutor și n-a tolerat să se facă de basm. Sincer, cinstit, chiar și mărinimos (toate din considerații igienice mai curînd decît pioase), a știut întotdeauna ce vrea, ce-i este spre folos, cum să se poarte, să se apere de inoportuni și de irosirea timpului și îndeosebi cum să se strunească. Mai mult decît Hugo a crezut neclintit în sine și a stat — treaz și atent — în slujba duhului său și cu urechile deschise în patru la șușotelile daimonului. Duhul său: autenticul și mereu recog-

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

noscibilul *overself*: Johann Wolfgang von Goethe, poetul, prozatorul, dramaturgul filosoful, naturalistul, bărbatul de stat, omul de lume, omul, semi-zeul. Aceasta a și stîrnit admirația entuziastă și neprecupețită a unor cugetări ca Emerson și Carlyle. Au deosebit la el cu încîntare: simțul acut al datoriei, voința, calmul, hărnicia, pe scurt eroismul civil, civic și cultural. Cînd Thomas Mann, cu prilejul centenarului morții a celebrat însușirile « burgheze » ale marelui înaintaș, lui tot armonia elenă a personajului i s-a impus cu tărie. Bunul simț în gradul cel mai înalt și mai tenace. O cumsecădenie « burgheză », dar nemoralistă și slobodă de micimi. Un egotism sacru și bine păzit, totuși seniorial și amen. Nu el s-ar fi dus să moară ca Byron pe meleaguri depărtate pentru un ideal străin; nu el și-ar fi întristat bătrînețele îmbrățișînd, ca Chateaubriand, o cauză pierdută; nu el a refuzat a saluta după cuviință familia imperială austriacă, precum năzdrăvanul de Beethoven; nu și-ar fi recunoscut trăsături comune cu sărmanul și jalnicul Johann Jakob Rousseau (apreciat ca botanist) oricît de rousseauistă e matrița stilistică a poemului *Hermann și Dorothea*; nu el ar fi conceput să-și scrie poeziile într-o mansardă de boem, de « poet blestemat »; nu el ar fi îngăduit beției să-i devină patimă și stăpînă; ori viciului să-l desfigureze; nu el a rîs vreodată de puterile lumești. Și totuși n-a fost nici temător, conformist, împiedicat de prejudecăți vulgare. (Aici se apropie de Talleyrand.) N-a șovăit să stea de vorbă, ca de la om la om, cu Napoleon, cotropitorul vrăjmășit de întreg neamul germanic. Într-atîta dăduse dovadă de cuminţenie, inteligență și respectabilitate încît își putea permite una ca asta fără a stîrni scandalul. Dregător al marelui ducat de Weimar, s-a arătat respectuos și devotat șefului statului, amator de onoruri, ordine și decorații, totuși niciodată slugarnic. Și era socotit: din notele de călătorie în Italia (tărîmul care l-a cucerit, l-a cutremurat, i-a dezvăluit arta și lumina) nu lipsește însemnarea prețurilor și cheltuielilor. Nu scria sclifosit ori prețios, o vorbă îndrăzneață și spurcată n-a folosit cu toate acestea decît o singură dată, în tinerețe, în faza romantică, prin intermediul lui Goetz, al unui militar căruia nu-i ședea rău a fi slobod la gură.

Pentru excentricități, slăbiciuni, morbidități, excese nutrea repulsie și dispreț. În așa măsură iubea ordinea încît o vroia chiar cu prețul acoperirii unei (unor) nedreptăți. (E adevăratul autor al ulterioarei lozinci maurrasiene.) Spre bine i-a fost că nu a depășit anul 1832, atunci arta și literatura, artiștii și literatorii i-ar fi oferit spectacole ciudate și nesuferite. Goethe e (alături de Voltaire și de Shaw, aceia contestatari și mucaliți de profesie) unul din rarele cazuri unde geniul se împacă de minune cu simțul comun și gospodăresc, chibzuita orînduire a vieții, a muncii — și a bănetului. Stilul, firește, e diferit, ca și întîmplările vieții, de ale unui Voltaire ori Shaw, dar fondul psihic, longevitatea, încrederea în viață, certitudinea că lupta se va termina prin biruință, puterea, buna dispoziție sunt asemănătoare. Gediegen und gemütlich, iată unul din nivelele împlinirii existențiale goetheene.

Și în opera naturalistului se reflectă aceeași atracție pentru armonie și rezonanță. Părțile constitutive ale naturii stau în raporturi de reciprocitate și completare. Natura e o carte ce se cere doar descifrată. Există o perfectă corespondență între privitor și spectacol, între receptori și emițători, între organe și stimuli, între simboluri și materia primă. *Wäre das Auge nicht sonnenhaft so möchte es die Sonne nicht erblicken*. Natura așadar nu e ostilă, observatorul atent nu poate să nu constate un acord între ea și noi, un soi de tacită și prealabilă înțelegere. Iar în regnul moralei și al normelor, reacția goetheană stă foarte aproape de idealurile convențiilor celor mai răspîndite: povestea de dragoste dintre Faust și Margareta se desfășoară potrivit regulelor unui roman curat și cutumiar, întreaga înfricoșătoare aventură faustiană se încheie « frumos și bine »: fantasmagoriile pier, se face elogiul progresului, acțiunii și tehnicii, se obține mîntuirea. Suntem

departe de Werther, de soluția abandonării luptei, de revolverul săvîrșitor al sinuciderii — păcate ale tinereților !

N-au fost absente contradicțiile, scepticismul, pînă și sporadice amărăciuni. Le umbrește, le atenuează, le desființează: efortul, călirea psihicului și somei, educarea afectelor și voinței. *Er war ein Mann* stă scris pe soclul busturilor multor decedați profesori în sălile și galeriile a numeroase universități și institute germane. Nimeni nu-i mai vrednic în cel mai glorios grad de acest calificativ decît Goethe. Grijuliu de aspectul său fizic, de « forma exterioară », la fel de intens ca de șlefuirea, concentrarea și imaculizarea versurilor și frazelor sale (ar fi dorit ca fiecare să se confunde cu o *sententia*, cu o *zicală*), iată un artist la care nu s-a manifestat (ori prea puțin și prea scurtă vreme ori prea discret camuflat) antagonismul dintre « înger » și « demon » ori între ins și creator. (Analogia cu Valéry se impune.)

Cu strălucire incontestabilă și printr-o exemplificare fără drept de apel ni s-a dovedit că o situație aparent fatală, ținînd de însăși natura lucrurilor, nu-i deloc inexorabilă. Mulți scriitori sau artiști de rangul al doilea au demonstrat că poate fi coexistență între vocație și talent — pe de o parte — și mediocritatea unei vieți nevizitate de știme adverse — pe de alta. Dar la nivelul genialității și al măreției doar Goethe își depune inatacabila mărturie. Sănătatea e secretu-i final: sănătatea fizică, etică, artistică. Soliditatea. Încrederea în sine. Evitarea lămuririi prea angajante a relațiilor cu Marele Arhitect. Armonia cu stihiile. Fermitatea în zăgăzuirea barbariei sub orice forme singulare sau obștești s-ar prezenta. Strunirea oricărei impaciențe, aversiunea pentru neîndemînare, oroarea pentru toate modurile de intoxicație și pentru malignitate (e trivială și iscă dezordinea). Măsura. Dreapta socoteală. Împăcarea dintre rafinamentul cel mai cizelat și comorile folclorului, dintre erudiție și legende. O predilecție pentru ce s-a numit la noi povestea vorbei. Și deferență față de onorabilitate — neîncetat —, menținută la temperatura binevoitoarei și conștientei mîndrii.

În 1932, Thomas Mann spera să poată opune tumultului fanatic și încețoșat pilda lui Goethe, a unui intelectual vrăjmaș al intelectualismului (cenușiu, verde fiind doar pomul de aur al vieții), a unui incomparabil artist străin de orice nebunie, a unui stoic (ori și epicurean) perfect adaptat tehnicii și devenirii, pilonii spațio-temporalității și vitalo-gnoseologiei în veacul XX. N-a izbutit. Epoca — a psihanalizei, a intuiționismului, a disponibilității, a vocilor subpămîntene — nu-l putea asculta. Goethe nu era la unison cu vremea. Este oare acum, simetricul, seriosul, desăvîrșitul autor al afirmației « Viața nu-i o himeră ci o realitate solemnă » în mai sincronice relații cu lumea? E cu putință să-i fie, acesteia, model singulara făptură impecabil descrisă de titlul nobilei piese a lui Paul Raynal, *Stăpînul inimii sale?* (Numai că ar trebui puțin modificat: *stăpînul întregii sale ființe*, de n-am ști că pentru doctrina căreia și Goethe îi purta respect inima e centrul-motor și izvorul energetic al organismului în ansamblu.)

Goethe poate fi admirat, înțeles, îndrăgit — nefățarnic, nelivresc, neobligator — numai dacă omenirea ar ajunge a-și face din « sănătate » (în sens oarecum autoritar, intransigent) un țel și un ideal, din « clasicism » (sub aspectul destul de semeț al termenului) o normă de viață, din cîștigarea nevăzutului război al eului cu sinea o regulă inflexibilă, din « spiritul goethean » un reflex condiționat, iar din « civilizație » și « noțiunea de om » două imperative majore, elironomia inalienabilă a trecutului. Altminteri elogiile, comemorările, apologiile nu sunt și nu pot fi decît politicoasa și formala împlinire a unei îndatoriri de bună-cuviință culturală, *verba et voces*, nimic altceva, puțin și dezolant lucru întru pomenirea cui a scris *Am Anfang war die Tat*.

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

ALEXANDRU PALEOLOGU

Alchimia existenţei

. . . Goethe vit immensément dans le cadre le plus modeste.
ANDRÉ SUARÈS

Neavînd la îndemînă cartea şi fiind în întîrziere cu articolul de faţă, nu mai am cum să verific acum dacă nu cumva mă înşeală memoria, dar nu-mi amintesc de vreun pasagiu din *Contre Sainte-Beuve* în care să fie pomenit Goethe. În tot cazul, exemplul lui Goethe e de natură, dacă nu să-i infirme lui Proust teoria, cel puţin să i-o pună oarecum în dificultate. Nu e desigur imposibil să studiezi opera lui Goethe făcînd abstracţie de viaţa lui, dar ce poate cîştiga exegeza din această excludere? Ce pierde, asta cred că vede oricine. Se ştie şi se spune mereu că viaţa lui Goethe este ea însăşi o strălucită creaţie; după unii această creaţie ar fi la el chiar superioară celei literare (deşi, evident, dacă aceasta n-ar fi existat, nici cealaltă n-ar fi interesat pe nimeni).

Există, fără îndoială, o « artă de a trăi »; există creaţie şi geniu în planul acesta, în care nenumărate împliniri au rămas şi rămîn « capodopere necunoscute ». Dintre cele ajunse la cunoştinţa posterităţii, exceptînd marile exemple de ordinul purei înţelepciuni ori de al sfinţeniei, majoritatea însoţesc totuşi o « operă » de un fel sau de altul. În unele cazuri, atare creaţie pe plan existenţial merge paralel cu opera fără a intra constitutiv în substanţa ei (spre pildă: Benvenuto Cellini, Lord Byron, dacă vreţi şi d'Annunzio) sau oferă materie de literatură autobiografică (acelaş Cellini, Casanova etc.). În cazurile celor care şi-au pus « geniul în viaţă iar în operă doar talentul », rămîne să ne mulţumim cu legendaritatea omului, ca fundal mai mult sau mai puţin sugestiv pentru receptarea operei. Petronius ar oferi un exemplu. În privinţa lui Wilde, autor al formulei, trebuie spus că el şi-a pus geniul nu în dineurile de la « Savoy » ci în *Balada temniţei Reading*, unde episodul cel mai însemnat al vieţii lui, acela al suferinţei şi înjosirii, apare sub un cer de redempţie şi transfigurare.

Viaţa lui Goethe, nu numai ca « biografie » ci ca exemplaritate umană, ca împlinire, sau ca « devenire întru fiinţă » cum zice Noica, e indisociabilă de opera sa propriu zisă, făcînd corp cu ea nu doar ca o valoare de aceeaşi esenţă ci constituind una şi aceeaşi valoare. Tot ce face şi spune, tot ce i se întîmplă, tot ce li se întîmplă altora prin el sau în preajma lui, totul intră în aura destinului goetheean. Lucrul acesta e cu atît mai remarcabil cu cît în definitiv existenţa lui a fost destul de puţin spectaculoasă, deloc senzaţională, în fond destul de modestă şi cazanieră. Sigur, a fost, cu Beethoven şi Napoleon, unul din bărbaţii cei mai glorioşi ai vremii, a fost unul din cei mai mari poeţi ai omenirii de totdeauna, a avut un statut de « ales al zeilor », fiind privit el însuşi ca un semi-zeu; e adevărat. Dar strict obiectiv vorbind, el şi-a petrecut lunga existenţă într-un tîrg mărunt, unde umblau vitele şi orătăniile pe uliţi; curtea ducală, dincolo de etichetă şi de titluri, nu întrecea cu

mult modul de viaţă al confortului burghez; afară de escapada în Italia, el nu s-a mişcat deloc de acolo, dacă nu cumva vrem să socotim călătorii banalele vilegiaturi la Karlsbad sau Marienbad. Nu a văzut nici una din cele trei metropole, nici Parisul, nici Londra, nici măcar Viena, — asta într-o vreme cînd atîţia alţii se foiau de colo pînă colo prin toată Europa. Dar a făcut ca Europa să vină la el.

Benjamin Constant, în timpul primei sale vizite la Weimar, în 1804, scrie în jurnalul său la 27 ianuarie despre Goethe, după ce în ajun cinase la el: « Gêne de toute conversation avec lui »; la 12 februarie: « *Faust* de Goethe. C'est une dérision de l'espèce humaine et de tous les genres de sciences. Les Allemands y trouvent une profondeur inouie. Je trouve que cela vaut moins que *Candide*, et en étant aussi immoral, aussi aride, aussi desséchant, il y a moins de légèreté, moins de plaisanteries ingénieuses et beaucoup plus de mauvais goût »; la 28 februarie: « Je ne connais personne au monde qui ait autant de gaieté, de finesse, de force et d'étendue dans l'esprit que Goethe »; în sfîrşit, în ziua următoare, la 29 februarie (aşadar an bisext): « Soupé chez la Duchesse mère, avec Wieland et Goethe. Il y a bien de la bizarrerie dans l'esprit de Goethe ». Interesantă oscilaţia lui B. Constant în aprecierea lui Goethe. Sentimentul de jenă de la prima întîlnire se explică destul de uşor. De regulă Goethe îi descuraja deliberat, printr-un anumit fel de a fi scorţos şi protocolar, pe vizitatorii inoportuni, fie ei cît de simandicoşi, cum îl va fi socotit pe însoţitorul Doamnei de Staël, pînă-l va fi cunoscut mai bine; celebrei cucoane îi recunoştea genialitatea, dar fără prea multă simpatie; editorul unei culegeri din zicerile poetului comentează relaţiile acestuia cu ea astfel: « Goethe ging der lebhaften Dame nach Möglichkeit aus dem Wege; glückte es nicht, so entstanden gewönlich scherzhafte Dispute ». (*Goethes Gedanken, aus seinen mündlichen Ausserungen*, in sachlicher Ordnung zusammengestellt von Dr. Wilhelm Bode, Berlin 1907, vol. 2, p. 47). Impresia de bizarerie de la supeul ducesei mame se explică şi ea destul de lesne pentru cine a citit în *Campagne in Frankreich* mărturisirea lui Goethe (care deobicei, poate din indiferenţă şi cu gîndul la altceva, poate alteori si cu imperturbabilă intenţie mucalită, nu ezita să debiteze sentenţioase platitudini) că nu se dădea înapoi de a proclama « gewaltige Paradoxen » cînd îi venea chef să scandalizeze; afară de asta nu se jena să-şi declare superstiţiile şi să le susţină doctrinal (ceea ce ţinea de ideea lui asupra demoniei şi destinului).

Importante rămîn cele două aprecieri contradictorii, cea cu « je ne connais personne au monde qui . . . » (ţinînd seamă că Benjamin Constant cunoştea personal nu puţine mari figuri ale epocii, în primul rînd bineînţeles pe «die lebhafte Dame », dar, ca membru al Tribunatului, apucase oricum să-l cunoască şi pe Napoleon în scurtul răstimp cît Primul-Consul a mai tolerat exstenţa acestei instituţii), şi cea cu *Faust*.

Perfect germanofon, fost însurat cu o nemţoaică şi urmînd mai tîrziu a se însura cu o a doua, familiarizat cu viaţa cîtorva curţi princiare germane, Benjamin Constant rămîne totuşi refractar la această operă atît de germană ca spirit, greu asimilabilă clasicului « gust » franţuzesc, marcîndu-şi repulsia şi prin cuvintele « les Allemands trouvent . . . » Comparaţia cu *Candide* ne poate surprinde azi, deoarece ne vine să punem faţă-n faţă cu scurtul roman voltairian, scris în proză incisivă şi lapidară, un *Faust* alcătuit din partea întîia şi a doua, însumînd în total peste douăsprezece mii de versuri. « Fragmentul » din 1790, pe care l-a putut cunoaşte Constant, e însă o piesă relativ succintă, înfăţişînd, ca şi Candide, confruntarea « filozofiei » cu viaţa (rezum *grosso modo*, evident prea sumar). Ţinînd seamă de proporţia aceasta, comparaţia apare dintr-odată mult mai puţin şocantă. Ea relevă antinomia (şi, într-un sens, complementaritatea) dintre spiritul francez şi cel german. La 7 mai acelaş an, deci după 4—5 luni, Constant scrie în jurnalul său: « Goethe

@Asociaţia Ziariştilor Independenţi din România

est un esprit universel et peut-être le premier génie poétique qui ait existé dans le genre vague et qui esquisse sans achever ». Însemnarea aceasta pune de acord aprecierile oscilante ale lui Benjamin Constant asupra lui Goethe, într-o formulă care topește rezervele în admirația globală pentru poetul genial. Francezii au obiectat totdeauna spiritului german « *le vague* » și « *l'inachevé* » (adică lipsa de « perfecțiune », de la *perficio* = a încheia, — deci lipsă de finitudine, ceea ce poate fi și « *l'infini* », dacă luăm termenii în stricta lor sinonimie); pe de altă parte germanii la rîndul lor le-au obiectat totdeauna francezilor lipsa lor de simț al infinitului, — vezi cele spuse în privința aceasta și de Ernst-Robert Curtius în *Essai sur la France*.

Despre acest *Faust* din 1790, cei trei maeștri ai idealismului german, Fichte, Schelling și Hegel, spuseseră că e « die absolute philosophische Tragödie ». Acest certificat emis de somitățile în materie ale vremii nu-l convinge pe Constantin Noica; el se miră pe drept cuvînt de asemenea enormitate și demonstrează tocmai contrariul, că *Faust*, atît « Fragmentul » din 1790 cît și, cu atît mai vîrtos, întreaga operă, și mai presus de toate Goethe însuși, reprezintă laolaltă un monument de « nefilozofie ». Că *Faust* nu e un poem « filozofic », asta-mi pare, har Domnului, adevărat. Adică nu exprimă ,nici nu ilustrează « idei filozofice », nici nu « tratează » teme proprii filozofiei ca disciplină specială. Cînd poezia se apucă de așa ceva, merge la sigur pe drumul mediocrității. Dar a nu face aceasta nu înseamnă deloc « nefilozofie », nu înseamnă derobare de la preocupările superioare ale spiritului. La noi, la români, bunăoară, Eminescu nu a făcut « poezie filozofică », ci mare poezie, adică artă. Arta exprimă lucruri omenești esențiale, sentimente, pasiuni, întîmplări, gînduri, implicînd necesarmente sensurile majore ale existenței, sensuri ce îmbracă adesea aparențe modeste sau frivole. Am încercat altă dată să arăt că *Faust* este în fond un poem nu « filozofic » ci *hermetic*, adică urmărind stadiile transmutației alchimice a ființei interioare. Nu mai insist aici pe această temă, dar relev faptul că numai cu această cheie *Faust* capătă unitate și coherență, pe totalitatea celor două părți, altminteri rămîne un soi de bazar heteroclit, de erudiție și drăcovenii, împănat cu multe frumuseți poetice parțiale. Mai trebuie relevat faptul, corelat cu elaborarea îndelungă a poemului, că împlinirea existențială a lui Goethe este pe toată durata vieții sale o transmutație a banalului în excepțional. « Goethe, d'une médiocrité *sans précédent* », scrie într-un loc Cioran, subliniind ultimele două cuvinte, care indică de fapt tocmai mutația calitativă în plan ontologic care i-a conferit lui Goethe aura aceea de semi-zeu. Transformarea materiei vile în aur, această operație utopică a alchimiei de laborator, nu e decît o metaforă, un simbol al realei finalități umane a disciplinei « hermetice ». Goethe spunea că omul e cel mai bun aparat fizical, afirmație pe care Noica o ia drept o dovadă de « imediatism » și de inaderență la metodele științei moderne, dar de fapt ea înseamnă că pentru o alchimie interioară, adică pentru modelarea și perfecționarea ființei sale, omul e propriul său laborator. Aceasta mai înseamnă bineînțeles exersarea percepției, disciplina, propriu zis « asceza » acesteia, fără de care experiența « interioară » e doar o iluzie dacă nu o impostură. Goethe s-a considerat pe sine ca propriul său laborator, ceea ce înseamnă că a « operat » în lăuntrul ființei sale. Cînd se spune că viața lui Goethe e ea însăși o « operă », aceasta trebuie să se înțeleagă.

Faust e transcrierea poetică a acestei îndelungate operațiuni existențiale. De aceea elaborarea lui i-a însoțit lui Goethe întreaga viață, din tinerețe pînă la moarte. André Suarès spune că *Faust* era singurul mod potrivit pentru marele poet de a-și scrie memoriile (*Goethe l'Universel*, în « La nouvelle revue française », martie 1932, număr omagial la centenarul morții poetului); observația nu atinge *Dichtung und Wahrheit*, în care Goethe își povestește tinerețea pînă la plecarea către Weimar,

adică pînă-n pragul de la care începe împlinirea destinului său. *Faust*, — poem autobiografic și alchimic.

S-a împămîntenit obiceiul (căci obicei este, nu altceva) de a se considera cele două părți ale lui *Faust* ca opere distincte, cu prezumția superiorității indiscutabile a celei de a doua și cu un dispreț expres pentru cea dintîi. La discreditarea acesteia se prea poate să fi contribuit în bună măsură și opera lui Gounod. Toate acele referințe mitologice și gnostice obscure din *Faust II* flatează grozav ifosele pedanților și în genere snobismul intelectual. Clișeul acestei presupuse superiorități are o remarcabilă putere de circulație în lumea cultă și nu o dată am auzit, cînd venea vorba de *Faust*, grijulia precizare: « *Faust II*, bine înțeles ! ». În realitate *Faust* nu poate fi înțeles decît în totalitatea lui, cele două părți alcătuind un întreg coherent, ale cărui premise sînt date încă de la începutul primei părți, iar episoadele acesteia, de o frumusețe întru nimic mai prejos de a celor dintr-a doua, sînt fundamentale pentru sensul și motivația poemului.

Disprețuitorii părții întîia o găsesc probabil prea « populară ». Noica, bunăoară, o declară între altele o « simplă » *Gretchendichtung*. De ce « simplă »? Tema fetei din popor « sedusă și abandonată » nu e pentru Goethe simplul fapt divers peste care se trece cu indiferență. Subiectiv el avea conștiința grevată de amintirea Friderikei Brion, a cărei făptură și iubire a imortalizat-o atît de emoționant în *Dischtung und Wahrheit*. Goethe, care avea perfecta conștiință a geniului său, nu avea nimic din suficiența doctorală a filozofilor post-kantieni care, trecînd orbește prin lume fără a-i percepe nici frumusețile nici durerile, scot ca din joben jocuri de concepte pur verbale de dragul cărora ar fi gata să pustiiască lumea. Pentru Goethe ochii naivi sau triști ai unei femei, părul și glasul ei, sînt epifanii ale miracolului vieții și înseamnă înfinit mai mult decît bunăoară vanele speculațiuni despre « Eu și Non-eu ». Principiul feminin ca factor cosmogonic este elementul primordial al concepțiilor ce stau la baza civilizațiilor din care ne tragem, iar Goethe a fost în Europa exponentul cel mai deplin al acestui fel de a vedea lumea, sub semnul « eternului feminin ». Misoginia principială este expresia unor carențe de aprehendare a naturii, ce se traduc compensatoriu printr-un apetit de dominare, în ultim, resort de esența resentimentului, ducînd, virtual sau efectiv, la utopie și teroare.

Faust, marele poem al alchimiei existențiale goetheene este totodată, în mod expres și hotărîtor, poemul « eternului feminin », reprezentat în partea întîia de Gretchen, iar în a doua de Helena. Celor ce prețuiesc numai *Faust II* rolul Helenei le pare bineînțeles mai prestigios, mai « elevat », cum se zice, decît al bietei Gretchen, deși încheierea aceluiaș *Faust II*, « *Das Ewing-weibliche / Zieht uns hinan* », se referă expres la ea. Helena este imaginea femeii dorite, dar *imagine*, de sursă culturală, așa cum o dorim bunăoară pe Natașa Rostov sau pe Isolda. « *Sie ist mein einziges Begehren !*, spune Faust, iar Chiron îi răspunde: « *. . . Ich seh, die Philologen, / Sie haben dich so wie sich selbst betrogen. / Ganz eigen ists mit mythologischer Frau: / Der Dichter bringt sie, wie ers braucht, zur Schau . . .* » Aceste iubiri « de gradul doi » sînt și nu sînt iluzorii. Nu sînt doar visuri, sînt realități ale sufletului nostru,

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

ale sensibilității noastre erotice, și au la rîndul lor efecte în planul realului, au o funcție formativă în « educația sentimentală »; iubind o eroină de poveste, o iubim mai bine și pe femeia din viața noastră; imaginarul luminează și sporește realul. Ibrăileanu a scris subtil despre lucrurile acestea în *Creație și analiză*. (Mai e de subliniat și faptul că iubirea lui Faust cu Helena, precum și nașterea lui Euphorion, reprezintă « nunta cu regina », adică niște *nuptiae chymicae*, o cununie de ordin « hermetic »).

Totuși Gretchen rămîne nu numai femeia « reală » dar și femeia *adevărată*, cea a cărei iubire, suferință și fidelitate merg pînă la capăt, și care, deși părăsită și distrusă de iubitul ei, osîndită și executată din cauza lui, intercede totuși la urmă pentru el și-l absolvă. Ea reprezintă de fapt, poate nu « idealul » dar realul opțiunii lui Goethe în ce privește femeia. Din toată opera lui ne rămîn cu încîntare în amintire numai fete și femei de o totală naturalețe, simple, nesofisticate, fără mofturi nici pretenții. Așa apare și Lotte în *Werther*, îngrijind singură de ale casei și de frații și surorile mai mici, făcînd mereu treabă fără ajutorul unei slugi, așa apare și Friderike în *Dichtung und Wahrheit* (« magdenhaft », cum spune ea însăși). Ce îi place lui Faust la Gretchen în primul rînd? Simplitatea, modestia: « *Ach, dass die Einfalt, dass die Unschuld nie / Sich selbst und ihren heilgen Wert erkennt ! / Dass Demut, Niedrigkeit, die höchsten Gaben / Der liebevoll austeilenden Natur . . .* » La prima lor întîlnire, pe stradă, abordată de Faust, Gretchen spune: « *Bin weder Fräulein, weder schön . . .*; ea nu se crede frumoasă fiindcă nu e gătită, nu e « domnișoară », e o fată oarecare, o fată săracă. Cînd Faust îi sărută mîna, ea găsește că nu i se cuvine atare omagiu: « . . . *Wie könnt Ihr sie nur küssen ? / Sie ist so garstig, ist so rauch ! / Was hab ich nicht schon alles schaffen müssen ! / Die Mutter ist gar zu genau.* »

De fapt frumusețea și farmecul feminității se manifestă mai ales sub asemenea forme. Mult lăudatele Infante ale lui Velazquez bunăoară, a căror evocare se dă de regulă drept compliment (« ca o Infantă de Velazquez ! »), dacă ne uităm bine la ele nu se poate să nu vedem că mai toate au niște fizionomii inexpresive și degenerate, de-o perfectă urîțenie și stupiditate iar celelalte, puține, mai a cătării, sînt niște păpuși fără viață nici suflet; toate stau împopoțonate, proțăpite cu mîinile lăsate în lături pe absurdul « vertugadin » al toaletelor de curte. Dar iată în schimb *Țesătoarele* aceluiaș artist (*Las hilanderas;* evident, nu intră în discuție calitatea picturală, admirabilă în toate cazurile, ci numai tipologia). Priviți-o pe tînăra țesătoare din primul plan, așezată pe un taburet și ușor întoarsă cu spatele: cîtă grație în atitudinea ei ! Priviți bărbia, urechea și gîtul acestei fete, priviți cît de gingaș îi stă părul negru legat într-un coc cu o panglicuță albă, cu cîtă grație ține întins brațul stîng, cu mîneca bluzei suflecată pînă deasupra cotului și cu o brățară neagră care-i încătușează încheietura mîinii; linia gambei, îndoitura genunchiului, curbura coapsei, sînt minunat acuzate de faldul fustei de stambă verde ce-i lasă libere gleznele și picioarele desculțe. E de remarcat faptul că acest artist, care a pictat sute de prințese, a dat cu această umilă țesătoare unicul exemplar de frumusețe femeiască din toată opera lui. Nici o strălucire nu poate egala frumusețea firească și inconștientă a unei simple fete din popor, cum e și blînda, sărmana, sacrificata Gretchen. Goethe nu a fost niciodată în Spania, iar pe vremea lui nu existau reproduceri color ca acestea de azi, — dar e sigur că de ar fi văzut-o pe țesătoarea lui Velazquez ar fi salutat în ea cu încîntare « eternul feminin » și, așa cum a comentat cu Eckerman nenumărate gravuri și tablouri, ar fi lăudat-o pe larg.

Adevărata și credincioasa tovarășă de viață a poetului, Christiane, era, schimbînd ce e de schimbat, o femeie mai mult sau mai puțin de aceeași categorie (deși era soră cu un scriitor, autorul popularului *Rinaldo Rinaldini*). Christiane, o făptură veselă și sănătoasă, căreia-i plăcea mult dansul și nu se da înapoi nici de la puțină băutură, a fost cea care i-a îndulcit poetului viața intimă de toate zilele. I-a dat un fiu și i-a prilejuit astfel mai tîrziu, după moartea ei, bucuria de a se vedea bunic a doi băieți. Cînd, după bătălia de la Iena, au năvălit într-o noapte grenadierii francezi în casa lui Goethe, ea, Christiane, a sărit din pat în cămașe de noapte și a stat în pragul ușii ca să-și apere ilustrul ibovnic cu propriul ei trup. Trăiau împreună de aproape douăzeci de ani, dar în acel an, 1806, s-a căsătorit cu ea legal, desigur impresionat de bravul ei gest.

Pînă atunci, atîția amari de ani, aproape o viață (avea 22 de ani cînd s-au cunoscut), Christiane acceptase situația de concubină, exclusă din societatea bărbatului căruia i se dăruise. Desigur, nici ea n-ar fi dorit să fie primită într-o lume în care ar fi fost expusă privirilor arogante și înțepăturilor jignitoare ale doamnelor, în primul rînd ale doamnei Charlotte von Stein. Această aristocratică iubită a lui Goethe, cu 7 ani mai vîrstnică, a scris, după ruptura survenită din cauza Christianei, mai tînără decît dînsa cu 24 de ani, o tragedie, *Dido*, în care se hipostazia în rolul reginei părăsite. Năpădit de atîtea *bas-bleus* care roiau în jurul său ,ca doamna Johanna Schopenhauer sau mult mai tînăra cochetă Bettina von Arnim, candidate la rolul de Egerie sau muză, Goethe știa că acasă îl așteaptă o ființă care nu avea desigur nici pe departe atîta « cultură » nici atîta « geniu », dar incomparabil mai mult bun simț.

De fapt Goethe primea toate acele asiduități și adulații oarecum și ca o « obligație de serviciu », întrucît erau consecința faimei pe care i-o conferise Weimarului, și nu e exclus să le fi privit adesea chiar cu plăcere, îndeosebi cînd veneau din partea unor doamne înzestrate măcar cu spirit dacă nu totdeauna cu tinerețea și nurii Bettinei von Arnim; oricît s-ar fi ferit, « după putință », din calea doamnei de Staël în timpul vizitelor ei, e sigur nu numai că acestea îl măguleau, dar și că, pe lîngă certurile glumețe pe care le aveau împreună, prețuia atenția și amiciția ei cum se cuvenea. El era cauza aglomerației de muze inspiratoare și inspirate ce bîntuiau la Weimar, după cum tot el atrăgea acolo atîția vizitatori iluștri sau numai curioși. E mai mult decît probabil că, mai ales cu vremea, toate acestea ajunseseră să-l excedeze, după cum e la fel de posibil ca ele să-i fi devenit obicei și deci o necesitate; îi prilejuiau fără îndoială destulă rezervă interioară și nu puțină, ipocrizie, de care se va fi răscumpărat de fiece dată acasă, amuzîndu-se, în tovărășia bravei femei alături de care se desfășura, adevărată și modestă, viața de om ca toți oamenii a marelui om.

@Asociatia Ziaristilor Independenti din România

GHEORGHE GRIGURCU

Goethe între Daimon și Ananké

Ceea ce a fascinat dar și a iritat în personalitatea lui Goethe a fost, poate, mai presus de orice, echilibrul său extraordinar (în sensul că întrunește laturile divergente ale omenescului, într-o opulență și complexitate provocatoare precum un pandant zeesc, sfidînd ideea tihnită a « specializării » ființei umane pe anume facultăți și trăiri, clarificîndu-i dar și ocultîndu-i speranțele desăvîrșirii). O natură de excepție, care însă nu s-a manifestat exclusiv în direcția sublimului, făcînd loc și aspectelor « prozaice », « burgheze », menite a stupefia, fapt ce a dus la învinuirea expresă ori subînțeleasă de « platitudine » și « mediocritate ». Natură astfel relevată atît în materia biografiei, cît și într-o modelare specifică a idealului estetic, fondat pe o ocolire a exceselor, pe o temperare a contrariilor efectuată prin oportuna lor întîlnire (nu se înscriu oare în registrul rezervelor nume dintre cele mai simandicoase, de la Rainer Maria Rilke ce declara a nu poseda « organ » pentru Goethe pînă la Paul Claudel care, după cum ne mărturisește Romain Rolland, avea oroare de autorul lui *Faust*, asemănîndu-l cu... Iuda?). Încă Sainte-Beuve, într-un comentariu din 1855, consacrat unui lot de corespondentă goetheană, remarca polivalența marelui weimarian, într-o exactitate plastică ce se cuvine reținută: « Același lucru ni-l dovedesc scrisorile rămase de la Goethe, adresate lui Kestner, în timpul lunilor ce au urmat ceasului de despărțire, dîndu-ne destul de bine măsura acestui soi de cult imaginativ și de tandrețe ideală, mistică și totuși domestică și familiară, împletită cu amănunte la gura sobei ». De altminteri, exegetul *Port-Royal*-ului, supunîndu-se obiectului său prodigios, îl tratează printr-o tehnică de cald-rece, printr-o alternanță pertinentă de fascicule admirative și ironice, primele dînd tonul, celelalte acordîndu-le acestora o tentă de verosimilitate psihologică și formală. Iată o mostră de abandon în contemplarea geniului, o propoziție nutrită de jăratecul verbului goethean: « Și, într-adevăr, în perioada aceasta de acțiune încă nedeslușită și de arzătoare meditație în care se găsea, se hotărîse să se elibereze prin spirit, pentru un timp, de orice element și ascendent străin, să dea curs liber facultății sale lăuntrice, imboldurilor și impresiilor sale, să se lase cu naivitate în voia tuturor creațiilor naturii, începînd cu omul, și să intre astfel într-un soi de armonie și intimitate cu tot ceea ce trăiește ». Și, alături, cîteva antifraze decente, precum un vag zîmbet pe un facies amabil: « Oricum ar fi, deveni Werther sau, dacă preferați, se lăsă să fie Werther, cîteva anotimpuri, fără să fie într-adevăr, în fond ». Ori: « Ia cu el pe Homer, *Odiseea*, din care citea mult pe atunci, foarte preocupat să se reîntoarcă la natură, și i se pare că vede idile și tablouri care se aseamănă, în tot ce observă la fiecare pas ». Deloc neglijabilă e înclinația criticului către proprii confesiuni patetice, ocazionate de textul analizat, probă a pătrunderii sale într-un cîmp de forță simpatetic, a unei subjugări afective uberoase. Dintr-o observație a poetului asupra denivelării de inspirație între momentul elaborării lui *Werther* și cel al redactării memoriilor, rezultă următoarea adnotare nereținut lirică, precum o meșteșugită ghirlandă a sensibilității comentatorului adusă în prim plan: « O observație foarte justă și simțită! sînt roade (cele ale imagina-

ției și ale florilor sufletului) care nu se culeg cum trebuie decît la ceasul unic și dorit. Așteaptă, lasă anotimpul să treacă, închipuie-ți că astfel, după învățătura din bătrîni, ele se vor coace mai bine și vei ști să le împlinești mai bine, întîrziindu-le. Eroare și uitare a fugii iuți a Orelor, acele Ore care se mai numesc și Grații! Vei avea, poate, alte fructe, dar nu pe aceleași, și dacă vrei să le culegi pe urmă pe cele de altădată, nu vor mai avea niciodată pentru tine, și nici pentru ceilalți, puful, savoarea și mireasma lor ». Să căutăm însă cheia (dacă avem cutezanța de a admite că putem găsi vreodată o cheie pe deplin satisfăcătoare!) a personalității lui Goethe, atît de derutantă în devenirea sa plenar umană, animată de idealul teribil al unei « trăiri totale », transmis ca un sînge clocotitor lui Faust (« Și tot ce omenirii i-a fost dat / Să guste-n mine dornicele-mi buze / În duh spre-nalt și-adîncuri să cutez. / Durerea omenirii să cînte vastă-n mine / Cît sinele ei fie-mi lărgit îngustul sine... » — trad. Ștefan Aug. Doinaș), în considerațiile lui Friedrich Gundolf privind trei dintre cuvintele orfice ale poetului prin care acesta ar fi exprimat « forțele fundamentale ale umanității ». E vorba de *daimonul* care hotărăște chipul și scrierile autorului, de *Tyche*, întîmplarea care mijlocește legătura dintre realitatea interioară și cea exterioară, făcînd posibilă creșterea vieții, aidoma unei semințe în raport cu mediul pe care îl înfruntă și căruia i se adaptează (« ... aici vedem și așchiile și talașul ce cădea în vreme ce lucra la blocul statuii vieții sale. În producția lui Goethe, cioplițurile acestea căzute în lături sînt tot ceea ce a fost pentru el experiment, compromis, literatura ocazională, poezie festivă, tot ceea ce însoțește și conservă plat fluctuațiile exterioare ale biografiei lui ») și de *Ananke*, necesitatea care condiționează din afară viața, în opoziție cu legea lăuntrică, sau, altfel vorbind, fatalitatea care nu poate fi găsită în creație, deoarece e în contradicție cu principiul acesteia « ... influența lui *Ananke* o vom căuta la Goethe mai curînd în ceea ce scriitorul a trecut sub tăcere, în ceea ce a fost nevoit să suporte fără a replica în lunga-i viață, în ceea ce s-a văzut obligat să lase de-o parte prin renunțare, oricît ar fi fost el întotdeauna un protejat al zeilor ». Demonia lui Goethe a fost incontestabil o forță benefică, o tensiune plăsmuitoare aptă a crea un chip și un spațiu, *ergo* un destin ori, după cum arată Lucian Blaga (*Daimonion*), « un duh pozitiv al creației, al productivității, al faptei ». Generozitatea naturii goetheene duce însă la o relativă impuritate (nespecificitate) a creației, care depășește marginile esteticului, nesățioasă a îmbrățișa o mulțime de fețe ale culturii și civilizației, relevîndu-se drept factor structurant și valorizator al acestora. E o pulsație din adîncuri a unei vitalități cu arie de manifestare practic neîngrădită, precum o situație-limită a umanismului însuși, năzuind la eficitatea misterios-primară a faptei: »... nu e nevoie neapărat să scrii poezii și drame ca să fii productiv, declara Goethe lui Eckermann; există și o *productivitate a faptelor* și care, în multe împrejurări, stă mult deasupra celeilalte. Chiar și medicul trebuie să fie productiv dacă vrea într-adevăr să vindece bolnavii. Dacă nu este, atunci numai din cînd în cînd și numai din întîmplare îi va izbuti cîte ceva. Încolo, tot ce face nu va fi decît cîrpăceală ». La constatarea interlocutorului său că noțiunea de productivitate este identică cu cea de geniu, titanul răspunde: « Aceste două noțiuni chiar și sînt foarte apropiate (...) Căci ce altceva e geniul decît acea forță productivă care iscă fapte vred-

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

nice să fie lăudate de natură și de Dumnezeu, fapte care au urmări și dăinuie ». Goethe a acordat geniului propriu accepția de demonism, adică de energie mai presus de persoana sa, subînțelegînd, așa cum ne arată Gundolf în magistrala-i lucrare, că, la un nivel superior, geniul care aparține în mai mare măsură naturii, așadar sferei a ceea ce trăiește și este omul, nu poate fi separat de demonismul care aparține destinului, așadar celor suferite și înfăptuite de om: « Forța plăsmuitoare a lui Goethe și demonismul ce i-au guvernat viața sînt astfel inseparabile, ele reprezintă două forme ale aceleiași forțe (indiferent că le-am pune pe seama norocului sau a caracterului, pe seama destinului, ori a naturii sale). . . ». Demonia sa e similară cu « norocul » despre care vorbește Cezar și cu « steaua » pe care o invocă Napoleon. Nu încape îndoială că, în ebrietatea stării demonice, autorul *Divanului occidental-oriental* se oglindea în figura împăratului Franței ca într-un *alter ego*, socotindu-l o ființă mitologică, norocos ivită în contemporaneitatea sa. Îl vedea ca pe o zeitate a « faptei », a productivității genuine, demiurgice, răspunzînd cu brio complexului cezaric personal: « . . . Napoleon a fost un om strașnic! Totdeauna clarvăzător, totdeauna lămurit și hotărît, avînd în orice clipă energia trebuincioasă pentru a trece la imediata înfăptuire a ceea ce credea că e folositor și necesar. Viața lui n-a însemnat decît mersul înainte, din bătălie în bătălie, al unui semizeu. Despre el s-ar putea într-adevăr spune că se afla într-o stare de neîntreruptă iluminare, ceea ce a și dat soartei sale o asemenea strălucire, cum nu se mai văzuse înaintea lui pe lume și cum poate nici nu se va mai vedea ». Aci se repetă acea operație (oțioasă fiindcă reversibilă) pe care Goethe mărturisește a o fi săvîrșit în legătură cu *Werther*: « . . . transformasem realitatea în poezie, prietenii mei au intrat în încurcătură crezînd că trebuie să transformi poezia în realitate ». În filiera aceleiași inspirații ce utilizează fenomenalul spre a compune viziunea unui daimon și, în egală măsură, apelează la aceasta spre a configura fenomenalul, poetul exaltă importanța trupului pentru productivitatea genială: « E adevărat că a fost o vreme în Germania cînd lumea își închipuia că geniul trebuie să fie pipernicit, slab și poate chiar cocoșat. Mie însă îmi place geniul care are un trup pe măsura lui. Dacă s-a spus despre Napoleon că e un om din granit e pentru că expresia asta se potrivea mai cu seamă trupului său. Cîte nu și-a luat asupră-și acesta și cîte nu-și putea lua! » Să ne oprim acum asupra acelei laturi de « conformism », de « compromis », de « cedare a orgoliosului daimon goethean, care nu s-a menținut doar într-un plan ideal, după cum admite și Gundolf, vorbindu-ne despre modelarea sa de către *Tyche* și *Ananke* (Karl Jaspers, insistînd așișderea asupra « demonicului » la Goethe, îl definește, în *Psychologie der Weltanschauungen*, drept « antinomie sintetică »). Fiind un *Dichter*, un artist adevărat, iar nu un *Schriftsteller*, un meșteșugar, ilustrul weimarian participa la stratul etnic profund al poporului său, căruia îi da glas în lumina conștiinței, dar și în umbra sa, în raza « instinctului », a « întunecatului curent vital ce izvorăște din centru », spre a ne folosi iarăși de termenii lui Gundolf, și care poartă neîndoielnic un sigiliu colectiv. În conferința sa din 1945, *Germania și germanii*, Thomas Mann își caracteriza poporul drept pivot al mișcării romantice îndreptate împotriva intelectualismului și raționalismului reprezentat de iluminism, mesager al unui « arhaism al sufletului » care se află « aproape de puterile ctonice, iraționale și demonice », prin urmare de « izvoarele propriu-zise ale vieții », promotor al unei « revoluții a muzicii împotriva literaturii, a misticii împotriva clarității ». Sau cu o mare acuitate, atît de goethean tincturată: « Romantismul nu este altceva decît o înclinație maladivă spre reverie; o profunzime care se simte totodată a fi forță și plenitudine; un pesimism al probității, care ține cu cele existente, reale, istorice, împotriva criticii și a meliorismului, pe scurt cu puterea împotriva spiritului și desconsideră orice virtute retorică și orice înfrumusețare idealistă a lumii ». E arhicunoscută succinta definiție a lui Goethe, potrivit căreia clasicismul e factorul sănătos, iar romantismul cel morbid. Dar poetul nu s-a putut sustrage complet, în pofida vocației și *voinței* sale clasicizante, polului condamnat, sumbru, inform, haotic, care l-a solicitat fățiș în răstimpuri și al cărui alfabet poate fi regăsit pe toată fața invizibilă a operei sale. Dacă André Gide susține că « nimic nu falsifică mai perfid figura lui Goethe decît imaginea senină pe care și-o face de obicei lumea despre el», Blaga notează în consens: « Despre Goethe se vorbește de obicei ca despre « luminosul Goethe ». Observațiile sale despre epocile întunecate ca spații vitale ale demonicului — ne lasă în privința « luminosului » Goethe cel puțin cu o nedumerire. Poate să fie numit fără rezerve « luminos » un om care îmbrățișa cu o parte a simpatiei sale vremurile tulburi, vremurile în care se întrupează demonicul, geniul clar-obscur al istoriei? Goethe a iubit și « întunecatul » și « tulburele » desigur nu așa de mult ca « luminosul », dar aproape. » Încercînd a-și înfrîna dezechilibrul, a-și dompta curenții contradictorii ai ființei, creatorul *Afinităților elective* a obținut biruințe remarcabile, consfințite prin cîteva aspecte cruciale ale creației, precum idealul Antichității, seninătatea italică, rigoarea expresiei clasice, pragmatismul social. Mai cu seamă e însă grăitoare imaginea *unității* spiritului și a naturii, a omului și a universului, a individului și a obștei. Pe de altă parte, solidaritatea sa cu *cele ce sînt* i-a oferit soluția unui romantism de substrat etnic și epocal, sub chipul aderenței, într-o anume doză, la « minor », la idilic și la sentimental, la ocazional și la convențional. Spiritului realist, anticriticist și antimeliorist despre care vorbea Thomas Mann, detectîndu-l în chiar sîmburele germanic al romantismului, Goethe îi sacrifica o parte din avîntul său lucid, din idealul teoretizant la care se închina. Acea « platitudine » incriminată de unii, acea postură de poet « circumstanțial » în sens burghez, acea sensibilitate domoală, precaută sînt concesii ale « marelui conciliator » (Fritz Martini), oprit cu înțelepciune la jumătatea drumului între absolut și relativ. Și oare nu e cazul a considera notele amabile și edulcorate drept o contragreutate pentru devastatoarele intensități ale spiritului pur? Iar înclinația oficioasă a ministrului ducelui Karl August drept o componentă a necesarei economii a resurselor unei existențe de geniu capabilă a pătrunde pînă în adîncurile insondabile, lumească fațadă a lucrării demonice? Nu cumva linia de minimă rezistență adoptată uneori de poet era doar o măsură a conservării unor energii ce s-ar fi pulverizat în impactul cu realitățile psihologice și istorice ale umanității, funcționînd ca o formă tentaculară de *Ananke*? Răspunsul depinde de conștiința intimă a celor ce sînt dispuși a-l da, asigurînd savoarea șirului interminabil de interpretări. . . Oricît ar fi hărțuită de interogații, structura concepției goetheene, bizuită pe grandioasa finalitate a faptei, produce o copleșitoare impresie de armonie, precum unul dintre cele mai autoritare fenomene ale fondului nostru spiritual. Cu un efect unic, demonia lui Goethe a înțeles să rămînă, concomitent, în sfera olimpianismului și a umanului, a idealului și a realului. *Ananke* a exercitat asupră-i un prestigiu de necontestat, făcîndu-l să accepte un romantism cumpătat, în sensul echilibrurilor existențiale, care semnifică un limbaj al culturii. « Conținutul poetic este conținutul vieții » sînt cuvinte pe cît de modeste, pe atît de orgolioase, înfruntînd daimonul cu o simplă oglindă.

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

ANDREI PLEŞU

Însemnări despre Goethe pe marginea scrierilor de tinereţe

Cea dintîi năzdrăvănie copilărească povestită de Goethe în *Dichtung und Wahrheit* — azvîrlirea în stradă a farfuriilor pe fereastra bucătăriei părinteşti din Frankfurt — i se pare unui cercetător atît de atent cum e Gundolf accidentală, şi, în orice caz, nespecifică: « Cu oricît farmec şi oricîtă vioiciune s-ar putea povesti această năzbîtie, cum a şi fost povestită, copilul Goethe nu trebuia să săvîrşească neapărat asemenea lucruri ». Dar cel puţin două detalii ale acestei poveşti fac deja parte din ceea ce Gundolf însuşi numea *das Goethetum*, « goethitatea ». Mai întîi, ceea ce îl determină pe micul Goethe să devasteze vesela familiei este sunetul « amuzant » al primei farfurii sparte (« . . . *ich freute mich, dass es so lustig zerbrach* »). A resimţi drept *lustig* ceea ce oricui altcuiva i-ar fi apărut drept un mic dezastru e o probă de estetism şi totodată de (premonitiv) temperament *Sturm und Drang*, pe care evoluţia ulterioară a lui Goethe urma să o confirme. Pe de altă parte, ceva din detaşarea unui naturalist faţă de fenomenele, fie şi brutale, ale lumii exterioare îşi arată de pe acum semnele. Dar verva « destructivă » a micuţului Goethe mai avea un temei: aplauzele ştrengăreşti ale celor din stradă: « *ich war höchlich froh* — aflăm din *Dichtung und Wahrheit* — *ihnen Vergnügen zu machen* » (« eram teribil de bucuros să le fac plăcere »). Un anumit histrionism şi nevoia autentică de a aduce o destindere tonică în desfăşurarea cotidiană a vieţii sînt, deasemenea, note constante ale « goethităţii » (« Adevărata pornire sufletească a lui Goethe — socotea Thomas Mann — era de a face bine oamenilor, de a-i ajuta să le fie viaţa plăcută »).

Goethe reabilitează prin natura sa, înainte de a o face prin operă, histrionismul care se impută uneori firii artistice. Histrionismul vulgar e o specie degradată a orgoliului, e plăcerea egoistă de a fi centrul atenţiei tuturora fără a oferi altceva decît o superficială sociabilitate, lipsită de simpatie umană reală. Histrionismul înalt e, în acelaşi timp, mai modest şi mai pretenţios. El nu vrea să obţină pur şi simplu succesul, ci să-şi *modifice* ambianţa. Aşadar, ţelul său nu e să devină *agreabil* cît mai multora, ci *necesar* tuturora. Histrionul mediocru se manifestă în beneficiul său: el lucrează pentru propria sa plăcere, convins că ceea ce îi place lui place şi celorlalţi. Histrionul sublim lucrează pentru plăcerea celorlalţi şi nu-şi extrage plăcerea proprie decît din voluptatea de a fi cauza plăcerii altora. Histrionismul înalt e, de aceea, o formă — nobil disimulată — a jertfei de sine. El poate lua felurite chipuri: cel mai la îndemînă e, de pildă, *politeţea*; căci în esenţa ei, politeţea e un mod al histrionismului, presupunînd respectarea severă a unui « joc » public de dragul menajării morale a celorlalţi « jucători ». Cunoscuta politeţe a « omului de lume » Goethe e, deci, histrionism în act şi îşi are obîrşia psihologică în zvîrlirea pe fereastră a farfuriilor proprii pentru a-i satisface pe spectatori. A fi politicos nu înseamnă, în fond, altceva, decît a-ţi face violenţă — fără regrete — în favoarea altora. În sens goethean, creativitatea — care e histrionismul suprem — poate fi descrisă ca o variantă, cosmic amplificată, a politeţei. A face operă e a saluta cu graţie lumea şi pe semenii tăi. Modelul Goethe e, în această privinţă, inegalabil: arta e, pentru el, adevărata « purtare aleasă » a umanităţii, iar cultura în genere — o hipertrofie, plină de har, a bunelor maniere.

•

În primul act din *Goetz von Berlichingen* (versiunea din 1773), unul din personaje (Bruder Martin) spune un lucru curios despre vin: cînd un cavaler, aşadar un războinic, bea vin, el îşi dublează virtuţile. Cînd băutorul e însă un cleric, el devine opusul a ceea ce ar trebui să fie. Pornind de la această observaţie, am putea întreprinde o analiză plină de învăţăminte a diferenţelor specifice dintre « calea regală » şi « calea sacerdotală », aşadar dintre exaltarea nebuloasă a spiritului activ, faţă cu limpiditatea ascetică a contemplativităţii. Voinţa pare a se hrăni cu ceea ce dăunează intelectului. O anumită beţie e căutată, în ambele cazuri. Dificultatea căii sacerdotale rezultă însă din tentativa de a obţine, fără vin, efectul vinului. Beţia spiritului e un apogeu al stării de trezie, un exces al cristalinităţii. Goethe pare să fi ştiut la 24 de ani mai mult decît ştia Nietzsche la 25, cînd a scris *Originea tragediei*. Între dionisiac şi apolinic el nu vede deosebirea dintre beţie şi vis. Amîndouă sînt ipostaze ale beţiei. Dar dionisiacul e beţia tulbure a temperamentului cavaleresc, ofensiv, în vreme ce apolinicul e beţia sobră a firii sacerdotale. Dionisiacul e exuberanţa faptei, apolinicul e exuberanţa reflexivităţii.

Dar invocarea vinului în acest context are, cred, şi o altă semnificaţie. Ea exprimă haloul magic pe care Septentrionul îl atribuie unei băuturi mai curînd meridionale. Vinul e o licoare misterioasă instalată polar faţă de cordialitatea comună a berii. Vinul acţionează prin concentrare, berea prin cumul. Cel dintîi se pretează la degustare, afirmîndu-se prin calităţi inefabile. Berea — spune Goethe tot într-un text de tinereţe — se dă pe gît cu un soi de eroică lăcomie (« *mit Heldenappetit* »). Diferenţa dintre Nord şi Sud este, întrucîtva, diferenţa dintre bere şi vin. « Vinul nu se potriveşte cu ţările ceţoase » — scrie undeva Ernst Jünger. Are dreptate. Berea e barocă. Halba are amploarea stilului colosal, iar gulerul alb de spumă care o încoronează cu o bonomă exuberanţă are turgescenţa ornamentaţiei contra-reformiste. Luther opunîndu-se papei e spiritul berii opunîndu-se viţei de vie.

De reflectat la o geografie spirituală a băuturilor. Orientul — opunînd Europei ceaiul. (Okakura-Kakuzo: « Ceaiul nu are aroganţa vinului, individualismul conştient al cafelei, sau inocenţa surîzătoare a unei ceşti de cacao »).

•

Goethe — spune Constantin Noica — « este singurul geniu ce nu e deosebit de omul obişnuit ». Şi mai departe: « Între el şi Eckermann, respectiv între el şi tine, nu e decît o chestiune de grad. Reuşita sa este de a veni *cu toată lumea* în cîmpul celor puţini ». Dar ce înseamnă, în definitiv, a-ţi asuma condiţia omului obişnuit? Înseamnă a încerca să trăieşti cuviincios *fără opţiuni unilaterale*: a funcţiona fără referinţă la absolut (fie el un absolut filosofic, religios, sau de alt tip). Incapabil de radicalitate, omul obişnuit se convinge pe sine că te poţi descurca şi fără ea, ba chiar că lipsa ei e, în sine, o calitate morală. Cu Goethe, lucrul pare plauzibil şi în asta constă simultan măreţia şi limita « goethităţii ». Goethe întruchipează — în chip solitar — reuşita (sau nereuşita?) omului care trăieşte la egală distanţă de toate extremele; pentru el problema nu este « a alege »,

@Asociaţia Ziariştilor Independenţi din România

ci a-și asuma incapacitatea alegerii. De aceea — s-a spus — Goethe propune un ideal al *totalității* existențiale, mai mult decît unul al *perfecțiunii*. E un om tipic, adică o ființă a intervalului. I se potrivește o replică din *Prometheul* său: « Copiii mei — vorbește Prometheu oamenilor — nu aveți încă formă hotărîtă / Sînteți, harnici și leneși / Cruzi și blînzi / Zgîrciți și milostivi / Asemenea celor cu care vă înfrățește soarta / Asemenea animalelor și zeilor ». Umanitatea lui Goethe este, într-adevăr, o astfel de *medie între contrarii*. Paul Klee — în multe privințe o natură goetheeană — nota în jurnalul său un gînd identic: « Există doi munți, unde este lumină și limpezime: muntele animalelor și muntele zeilor. Între ei însă se află valea crepusculară a oamenilor. Cînd unul dintre ei privește în sus, îl apucă, premonitiv, un dor nestins, pe el care știe că nu știe, de cei care nu știu că nu știu și de cei care știu că știu ». Ei bine, în vreme ce situația curentă a genialității e a excepției care, de pe culmi, se adresează platitudinii « campestre », genialitatea lui Goethe constă în a nu vorbi celorlalți ca excepție, ci din același spațiu cu ei. El nu vine cu nici un răspuns: vine doar să arate cum se trăiește exemplar, cum se trăiește pînă la capăt lipsa răspunsului. Problema lui Goethe, încă din tinerețe, e de a găsi o normă morală, în absența unui criteriu moral cert. Și acesta e începutul cel mai onest al oricărei deliberări etice. Căci abia cînd mecanica oarbă a subzistenței, prudența gregară nu te mai pot absorbi, dar îți lipsește încă criteriul propriei tale eliberări, cînd nu ești nici în neantul fecund al speciei, nici în lumina dogmatică a spiritului, pe scurt cînd ești deopotrivă refuzat de instinct ca și de vocație, cînd ești *la mijloc*, într-o vale a destinului, într-un interval fără determinare, *atunci abia* se pune — în chip dramatic — problema bunei orînduieli a vieții tale. Legea morală nu are sens și autonomie decît în spațiul intermediar dintre somnambulismul comun al conștiinței și veghea ei perpetuă. În afara acestui spațiu, legea morală devine un subînțeles, o lege naturală sub care se trăiește fără efort. La nivelul individului-specie, ea se cheamă *bun simț*, iar la nivelul individului îndumnezeit, ea se cheamă *sfințenie*. Și unul și celălalt își împlinesc *riguros* rostul, cel dintîi fără s-o știe, cel de-al doilea consimțindu-i în deplină luciditate. Dar la mijloc? Ce poți hotărî în nehotărîrea unui interludiu? Cum poți trăi cuviincios fără posesiunea justelor repere ale unei vieți cu adevărat cuviincioase? Altfel spus: *cum se așteaptă în chip decent soluția*, sfîrșitul intervalului, urcușul? Cu ce simț al ordinii se poate traversa dezordinea însăși? Iată întrebări în a căror tensiune condiția umană își dă întreaga măsură. Căci ea este *condiția tipică a intervalului*, interogativitate pură, străluminată, cînd și cînd, de eroismul speranței. Cînd știi ceva cu certitudine, poți trăi în conformitate cu ceea ce știi. Cum vei trăi însă în conformitate cu ceea ce nu poți decît spera?

Cu viața sa (în care opera îi e integral absorbită) Goethe pare a da acestei dileme o șansă de rezolvare. În orice caz, cultura lui Goethe și înțelesul goethean al culturii nu sînt de priceput în afara acestei tensiuni a intervalului, evocate adineaori. Căci cultura e — pentru Goethe — modalitatea optimă de a traversa intervalul, acceptîndu-l ca interval. Cultura nu e un « în sine », o valoare autonomă, un absolut. În cuprinsul ei nu se află soluții de viață. Dar ea singură poate face suportabilă lipsa de soluție. Cultura e cel mai onorabil mod de a fi sceptic, cel mai înțelept mod de a aștepta înțelepciunea. Trebuie să tinzi mereu dincolo de cultură, cu conștiința însă că *prin ea* ajungi dincolo pe calea cea mai sigură. Cultura e, pe scurt, cel mai bun drum către orice altceva. Și întregul farmec al spiritului goethean constă în înțelegerea culturii ca *pragmatică a intervalului*, ca strategie a unei indefinite expectative. Omul este, prin definiție, ființa care așteaptă. Iar cultura e gestul în care se concretizează așteptarea sa.

Într-o poezioară satirică de prin 1772, Goethe face o caricatură a « recenzentului ». Comentator al cărților altora, el seamănă cu un musafir care, după ce se înfruptă din bucatele gazdei, le critică. Dar tocmai în această perioadă, tînărul Goethe publică în *Frankfurter gelehrte Anzeigen*, 56 de recenzii care merită mai multă atenție decît li se acordă îndeobște. Sînt note de lectură după cărți felurite, acoperind un teritoriu cultural enciclopedic: filosofie, istorie, politică, religie, artă, literatură, etc. Cu un aplomb stupefiant, cu o siguranță a opiniei și o nonșalanță a judecății clasabile undeva între impertinență juvenilă și genialitate, Goethe se pronunță tranșant asupra unor opuri solemne și asupra unor autori de solidă consacrare academică. În aceste recenzii — dintre care amabile sînt doar cîteva — facem cunoștință cu un Goethe dominat de spirit critic și aflat în plină autarhie intelectuală. De nicăieri nu rezultă — cum a fi normal la un tînăr — ce « maeștri » spirituali îi guvernează lecturile, ce repere, ce « idoli » are. Recenzentul pare format prematur, categoric pînă la suficiență, ironic, dezinhibat, non-conformist. Din fiecare text răzbate un anti-universitarism tenace, un insolit relativism etic și un senzualism înțelept, de atmosferă rousseauistă. Tipic ca epitet compromițător pentru lucrările recenzate este *unbedeutend* (« neînsemnat »). Un profesor din Jena scrie despre Homer « cu tonul neînsemnat al cuminţeniei profesorale ». Cutare portret e pictat « luminos, cuviincios și neînsemnat ». Polemica anti-didacticistă și anti-speculativă e ubicuă: « Mai bine neștiutor decît atît de învățat » cum sînt unii universitari — stă scris într-una din recenzii. Nimic nu e mai dăunător în materie de bucurie estetică — se spune într-alta — decît teoria (*ein schädliches Nichts*, « un nimic păgubitor »). « Domnul să ne păzească simțurile și să ne ferească de teoria senzualității ». Teoreticianul e, în cel mai bun caz, stîrnitorul vîntului de care focul natural al artistului are nevoie ca să ardă. Autorul unei lucrări academice nu e decît un constructor de *Terminologiepagoden*. Iritat de orice afectare savantă, tînărul Goethe nu e mai puțin indispus de orice abuz idilic și sentimental. Gessner îi apare teatral, pentru că reduce contactul cu natura la convenția « vizitării » ei. Shakespeare e mare, întrucît nu moralizează dulceag. Exaltările naționaliste sînt ridicole. (*Römerpatriotismus!*). Între exactitate și imaginație, se optează pentru cea de a doua (o pictură — un Rembrandt de pildă — poate fi excelentă, chiar dacă personajele sînt înveșmîntate fals din punct de vedere istoric). Dar între rațiunea voios tolerantă și « tirania morocănoasă » a virtuții preferată e cea dintîi: « Voltaire, Hume, La Mettrie, Helvetius, Rousseau și întreaga lor școală au făcut mult mai puțin rău religiei și moralității, decît asprul, bolnavul Pascal și școala sa ».

Dincolo de unele semne ale vîrstei și de unele semne ale timpului și dincolo de unele vehemențe benigne în fond, recenziile tînărului Goethe au o prospețime și o impetuozitate tulburătoare. Transpare în ele o libertate a spiritului care nu e a unui tînăr năbădăios și prea sigur de sine ci, dimpotrivă, a unei maturități timpurii și, am spune, structurale. O maturitate de tip intuitiv, care percepe adevărurile globale, înainte de a avea răgazul treptatei lor deduceri din experiență și lectură. Că uneori judecata tînărului recenzent e prea tăioasă? Dar maturitatea lui Goethe nu se substituia tinereții lui, ci o rotunjea doar. Iar tinerețea are orgoliul sublim de a nu pune întrebări decît mimînd posesiunea răspunsului. Orice tînăr acceptă să fie dăscălit, cu condiția să fie dăscălit ca unul care *știe* deja. E un minim de tact pe care el îl cere celor mai în vîrstă. Tînărul Goethe începe și el prin a ști. Doar că el știe, adesea, și ceea ce nu știu tinerii ceilalți. Unui filosof grăbit să-și alcătuiască prea devreme sistemul, el îi dă, iată, un sfat

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

de o stranie înțelepciune: « e bine să-ți construiești o colibă, dar să nu o arăți lumii înainte de a fi locuit în ea — cu prietenii tăi — cel puțin nouă ani ». Cîtă bătrînească răbdare în sfatul acesta, cît respect și cîtă încredere în curgerea binecuvîntată a timpului! Și cît simț al răspunderii pentru destinul public al trudei proprii!

Acesta e tînărul Goethe: un bătrîn puber care știe de toate și care știe mai ales că *va sfîrși prin a a ști* esențialul. S-a vorbit mereu de cultul lui Goethe pentru imediat. Dar, ca tînăr, el trăiește mai ales *viitorul ca pe un imediat*, ca pe imediatul infinit dezirabil al faptei și al cunoașterii. La sfîrșitul unei scrisori către Charlotte Kestner (19 iunie 1775), Goethe precizează, înainte de a pune data, locul unde se află: « Altdorf, la trei ore de Gotthard, pe care îl voi urca mîine ». Nimic mai goethean decît această capacitate de a programa în chip ferm și încrezător imprevizibilul zilei de mîine. Nimic mai goethean decît instinctul de a aștepta — nouă ani măcar — momentul optim al unei ascensiuni. Din această perspectivă, recenzentul Goethe nu e un simplu comentator, un musafir mofturos pe la mesele altora. El e un bun gospodar care însă nu vrea să-și facă publice prea devreme coliba și bucatele proprii. Un tînăr care — spre deosebire de mai toți tinerii — nu se grăbește să îmbătrînească.

Cît despre distanța, în aparență vanitoasă și superficială, pe care Goethe și-o ia față de sfera *teoreticului*, ea nu e, nici ea, a unui tînăr oarecare, de un nerăbdător empirism. Distanța aceasta exprimă o intuiție pe care Goethe pare a o fi avut încă de la 19 ani și care ni se pare « fenomenul originar » al întregii sale personalități. Într-o scrisoare către profesorul Oeser, cel care îi stimulase cu pricepere dotația plastică, Goethe spune (9 noiembrie 1768): « Cît de categorică, cît de revelator adevărată mi-a devenit propoziția ciudată și aproape de neconceput, potrivit căreia atelierul unui mare artist ajută în mai mare măsură evoluția unui filosof sau a unui poet începător, decît sala de conferințe a intelectului universal și a criticului ». Goethe a simțit, așadar, din prima tinerețe, că, pentru el, calea conoașterii nu era pedanteria erudită sau construcția metafizică, ci productivitatea artistică, ofensiva creatoare pură. Goethe a intuit, a consolidat în sine și, în cele din urmă, a întruchipat un tip de gîndire cu profil neconfundabil în metabolismul european al spiritului: *gîndirea artistică (das bildnerische Denken*, i-ar fi spus Klee), distinctă de gîndirea speculativă, de cea științifică și religioasă. Despre această specie a gîndirii, caracterizată printr-o inegalabilă *competență a concretului*, printr-o priză directă asupra misterului și printr-un nimb cosmologic pe care filosofia l-a pierdut îndată după presocratici, ar fi de scris o carte, cea mai nelivrescă din cîte s-au scris. Goethe și Leonardo da Vinci ar fi modelele ei absolute. Goethe mai ales, care, pentru a deveni simbolul « omului ca toți oamenii » a trebuit — cum o arată primele sale scrieri — să fie altceva decît un tînăr ca toți tinerii.

GEO ȘERBAN

Desăvîrșirea prin Goethe

Mai de mult germanistul I Gherghel, mai de curînd istoricul literar Ion Roman, cu documentația sporită și u mai sever examen comparativist, au trasat amănunțit harta răspîndirii operei lui Goethe și, implicit, a ideilor sale în aria culturii române. Izbesc întîrzierile, ezitările, hiatusurile, sincopele, eclipsele prelungite, denivelările. Abia la 1842 aveam prima traducere integrală, un *Werther*, fără semnătura traducătorului, identificat ulterior în persoana dascălului brașovean Gavriil Munteanu. La acea dată, evident, efectele asupra publicului nu mai puteau atinge proporțiile uate, bunăoară, în Franța, unde între 1776—1797 se înregistrau, nici mai mult nici mai puțin, optsprezece tălmăciri, probînd o furioasă frenezie « wertheriană ». Cititorii « Albinei Românești » editată de Asachi la Iași, informați prompt de moartea lui Goethe, puteau parcurge în anunțul de la 14 aprilie 1832 și cîteva versuri din *Hermann și Dorothea*. Dar în întregimea sa poemul avea să vadă lumina tiparului doar la 1884, nu înainte ca eroul să fie ținta sarcasmelor lui Hasdeu în *Trei crai de la răsărit*. Este ilustrativă pentru incertitudinile începutului soarta traducerii din *Hermann și Dorothea* făcută de A. D. Xenopol în timpul studiilor în Germania, gata la 1870 și, totuși, niciodată tipărită. Opera culminantă, *Faust*, n-a fost scutită nici ea de avataruri și tergiversări. Deși C. A. Rosetti se exalta la lectura sa încă din 1845 (probabil în versiunea franceză datorată lui Gérard de Nerval primită elogios de Goethe însuși), întîia încercare de transpunere românească datează numai din 1862, într-o ținută stilistică rebarbativă, spre exasperarea neputincioasă a lui Maiorescu. Dificultățile de limbă, insurmontabile pentru V. Pogor, chinuitoare în continuare pentru Ion Gorun, Iosif Nădejde, I. U. Soricu ș.a., au constituit obstacole inhibitive multă vreme. Odată cu acumularea experienței, se înmulțesc inițiativele, uneori chiar fără stimulentul tiparului, într-un fel de reculegere și intimă înălțare către culmile spiritului, ca o ultimă și suverană cuminecătură. Conștiința nevoii de recuperare îndeamnă la încercări repetate de mlădiere a limbii noastre poetice pentru o cît mai suplă restituire a valorilor goetheene. Receptivitatea în creștere față de *Faust* în ultimele trei decenii intervine simptomatică. Traducerile se succed în ritmul etalat de Anglia în preajma lui 1850. La tălmăcirea lui Blaga din 1955 s-a adăugat repede o alta semnată Ion Iordan iar pe amîndouă le concurează acum, Ștefan Aug. Doinaș. Simultan, specificații neincluse în evidența lui Ion Roman, atestă că lucrau cu osîrdie în aceeași direcție încă doi competitori. La 29 aprilie 1956, N. Tcaciuc-Albu, pe vremuri grefier al interferențelor Goethe — Eminescu, îl vestea pe Tudor Vianu despre încheierea efortului de a împrumuta lui *Faust* veșmînt romånesc (*Bio-bibliografie T. Vianu*, B.C.U. Buc. 1967, p. 270). După cîțiva ani, la 6 dec. 1961, profesorul ieșean Al. Claudian își aureola activitatea, fiind în măsură să respire și el mulțumit după terminarea de transpus a primei părți din *Faust* (Gh. Cardaș: *Documente literare* 2, Buc. 1972, p. 98).

Pe cît de anevoie s-a împămîntenit opera goetheană în spațiul nostru de cultură, pe atît de activ-catalizatoare s-a dovedit întîlnirea cu spiritul lui Goethe pentru

© Asociatia Ziaristilor Independenti din Romania

cîteva personalități chemate să deschidă, nu numai în domeniul literelor, orizonturile afirmării resurselor creatoare românești. Din perspectiva timpului, apare simbolică preferința lui Maiorescu, în cadrul selecției *Aforismelor* de Schopenhauer, pentru acea pagină ce-și asocia înțelepciunea goetheană cristalizată în versurile:

> *« Volk und Knecht und Überwinder*
> *Sie gestehn zu jeder Zeit:*
> *Höchstes Glück der Erdenkinder*
> *Sei nur die Persönlichkeit »*

tălmăcite de mentorul Junimii astfel: « Popor, slugă și stăpîn / Toți o spun după dreptate: / Fericirea omenească / Stă în personalitate ». La rugămintea expresă a criticului, nesatisfăcut de performanța sa, Eminescu ne-a lăsat o variantă comunicată postum: « Spun popoară, sclavii, regii / Că din cîte-n lume-avem, / Numai personalitatea / Este binele suprem ». Cu o ambiție greu de egalat, Titu Maiorescu n-a făcut pînă la adînci bătrîneți, decît să-și concentreze întreaga energie spre a întrupa, în propria comportare, « binele suprem » invocat de Goethe. Cum se știe din *Însemnările zilnice* date la iveală după 1936, atașamentul goethean al lui Maiorescu datează din epoca formării sale, pe băncile gimnaziului vienez Theresianum. Ce nu s-a remarcat este faptul încărcat de consecințe speciale, că direcția și intensitatea acestui atașament au fost condiționate de lectura biografiei scrisă de G. H. Lewes, admirator al lui Carlyle, căruia o dedica explicit pentru « rarele și nobilele sale calități ». În evoluția spirituală a acestuia din urmă, contactul cu preceptele pedagogice, din *Wilhelm Meister* și traducerea cărții însăși reprezintă o apoteoză. Nu-i loc aici, din păcate, pentru detalii. Le-a sintetizat de mult J. M. Carré în studiul *Goethe et l'Angleterre*. Pe scurt, literatul englez a descoperit în clasicul german acele certitudini morale pe care nu i le oferise nici puritanismul protestant, prea rigid, nici idealismul romantic prea detașat, sedus de vălurile unui frumos abstract. Îl frapează, în primul rînd, elogiul adus acțiunii, disciplinării pe calea muncii, lucrului bine făcut, împotriva diletantismului, printr-o desăvîrșită stăpînire de sine, armonizare a sufletului și minții spre a depăși impulsurile haotice, obstrucțiile primitive, fanatice, prejudecățile sterilizante. Entuziasmul lui Carlyle, consolidat prin pelerinajul la Weimar, discuțiile nemijlocite și corespondența cu Goethe, se concretizează într-o suită de eseuri menite să acopere cîrtitoarele voci dispuse a căuta pete în soare; în același timp naște prozeliți, iar printre ei avea să se numere George Henry Lewes. Revine acestuia, mai puțin înclinat către mistica ideilor eterne, să pună în valoare aplicat, deloc protocolar, componentele personalității celui ce a dat naștere lui *Faust* nu dintr-o « inspirație divină » ci ca reflex al umanității sale complexe, capabile să se exprime în cele mai înalte forme de artă, așa cum întîmpina existența cu cotidiană voluptate și patetică luciditate. Osmoza lăuntrică a savantului și artistului, vocația manifestă pentru perfecțiunea majestuoasă de tip elenic vin să răspundă în biografia publicată de G. H. Lewes la 1855 tuturor acuzațiilor trecute ori viitoare de egoism și imoralitate. Răsunetul său urma să fie imens pînă și în patria lui Goethe. O primă versiune germană, realizată de Frese, era gata în decembrie 1856, se reedita în sept. 1857, în martie 1858 și, pînă în 1903, cunoștea 13 retipăriri. Paralel a mai circulat o versiune semnată Lippert, care urcase și ea în 1902 pînă la a 7-a ediție. În Franța, a produs întîia monografie, o « adaptare », elaborată de Alfred Hédouin ca lucrare autonomă la 1866, însă avînd la origine o serie de foiletoane apărute între 1861—1862, ce comentau pas cu pas cartea lui Lewes (cf. F. Baldensperger: *Goethe en France*, 1920). Mediul vienez va fi luat act de ea, desigur, de cum a început să i se ridice faima pe firmamentul german, adică exact perioada petrecută de Maiorescu

la Thereseianum. Prin mijlocirea teatrului, avusese prilejul încă de copil să se familiarizeze cu *Torquato Tasso*, cu *Faust*. Începutul anului 1856 îl găsea preocupat să restituie anume volume din Goethe împrumutate de la un alt gimnazist pentru ca, spre final, să tatoneze mărunte tălmăciri din poezii. Însemnările *Jurnalului* pe 1857 debutează cu prevederi metodice: « îl cunosc pe Shakespeare mai tot acum — nota Maiorescu la 7 ianuarie, — mă apuc apoi de Goethe ». La 24 ianuarie părea satisfăcut de progrese: « citesc necurmat Goethe ». Venise momentul să culeagă oarecari orientări din exegeza la obiect. « O biografie a lui Goethe — însemna la 25 ian. — îmi făcu o impresiune foarte neplăcută ». Radical alta se înfățișa situația la 18 aprilie 1858: « Tot timpul m-a preocupat biografia lui Goethe de Lewes (tradusă de dr. Frese), un om pe care am învățat să-l stimez din această scriere, fără să mai știu altceva despre el . . . Am găsit la Goethe, în istoria evoluției lui spirituale, unele trăsături care coincideau mult cu mine, care uneori erau scoase din sufletul meu. Și în critica lui *Faust* . . . Acea luptă, pretutindeni frustă și totuși necesară, a adevăratului spirit spre *mai multă lumină*, împotriva vulgarității care neagă tot ce e superior, acum am înțeles-o ». De fapt, înțelesese cheia personalității lui Goethe, perpetua aspirație spre auto-perfecționare, care va fi și axul comportamentului său. De aceea, îl păstrează pe Lewes în mare stimă, mai departe. Mutat la Berlin anul următor, înscrie în capul listei de lecturi efectuate, biografia englezului. În aprilie îl cita ca martor într-o dispută asupra *Afinităților elective*, la 3 mai 1859 se oferea să i-l trimită pe Lewes surorii sale, la Brașov: « Este o lucrare splendidă pe care *trebuie* s-o cunoști de dragul lui Goethe ». Exemplarul respectiv, oricît va mai fi circulat, a poposit într-un tîrziu în depozitele Bibliotecii Centrale Universitare din București, unde poate fi consultat și astăzi (cota I 10523). Este, cum bănuiam, « dritte Auflage » ieșită de sub tipar în martie 1858, în două volume mici, format « de buzunar », într-o legătură de pînză bleumarin, cu cotor ornamentat auriu, avînd textul cules integral cu sîcîitoarele caractere gotice. Ambele volume poartă pe coperta interioară ștampila ovală cu numele posesorului, care — în interior — a lăsat felurite urme de lectură: sublinieri, semne exclamative ori de mirare, lapidare reacții, ici colo cîte un « schön », « ad quid? », un « N. B. » sau « nein ». Cînd, la pag. 42 întîlnește un paragraf ironic la adresa frivolității franceze, îi dă prompt dreptate: *sehr richtig*. O pledoarie pentru îndrăzneala acțiunii, la pag. 163, îl face să se gîndească la Seneca, din care adaugă sentențios în margine: « Multa, non quia difficilia sunt, non audemus, sed quia non audemus difficilia sunt » O frîntură de frază subliniată la pag. 296 capătă rezonanță de adevăr axiomatic: « Nie war ein grosser Mann einzam ». De timpuriu, așa dar, Titu Maiorescu împărtășea convingerea că afirmarea proeminentă exclude solitudinea, izolarea. Odată mai mult, primea un imbold înclinația lui orgolioasă către sociabilitatea calculat întreținută pe băncile școlii, apoi la Junimea și în ambianța politico-ministerială. Nu încape îndoială, exegeza goetheană întreprinsă de Lewes a furnizat repere capitale pentru evoluția intelectuală și structura etică a lui Maiorescu într-o direcție în stare să-l ferească atît de « wertherianismul » ostentativ afișat în epocă, cu vane pretenții de rafinament, dizolvant și derutant, cît și de riscurile imobilismului, detașării solemne, glaciale, în zonele unui « olimpianism » abuziv redus la speculația seacă, inflexibilă, declorofilizantă.

În treacăt să menționăm, exegetul goethean se menține în atenția generațiilor ulterioare de cărturari români. Zece ani mai tîrziu, A. D. Xenopol, dus la Berlin să-și pregătească o fertilă carieră de istoric se adîncea în Goethe călăuzit de Lewes, cum specifica în scrisoarea de la 25 august 1869 către Iacob Negruzzi. La 1894, C. Dobrogeanu-Gherea angaja numele său în desfășurarea argumentației despre « artiștii-cetățeni ». A continuat să incite la meditație asupra înțeleptului de la

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

Weimar ca exemplu de asumare exuberantă și exercitare fără rigidități dogmatice a prerogativelor spiritului.

Ajuns în culmea prestigiului, personalitate recunoscută, înconjurat de emuli, Maiorescu păstra intactă admirația contractată în tinerețe. Sînt mărturii din belșug în *Jurnalul* acelei perioade, pagini cărora nu le-a sosit încă vremea publicării. La cumpăna dintre secole, sub data de 3/15 ian. 1900 (Vezi: caiet 21 în colecția de manuscrise B. C. S.), incitat la « un examen de biografie intelectuală », subliniază plăcerea intactă a reîntoarcerii permanente la Goethe și Carlyle. Simpla împerechere a celor două nume ar deschide alt lanț asociativ. Pe Carlyle însuși, Goethe l-a salvat dintr-o adevărată « criză » eliberîndu-l de dubii devastatoare, determinîndu-l să domine confuzia împrejurărilor, să dobîndească, prin faptă, calmul necesar împlinirii. Similar se petrecuseră lucrurile cu Maiorescu, avînd să se mai întîmple și altora.

Exact în 1900 repeta situația de tînăr student, plecat să se specializeze în Germania, viitorul emerit sociolog, fundator al investigațiilor pe teren, Dimitrie Gusti. În « autosociologia unei vieți », făcută public postum *(Opere V*, Buc. 1971), el înalță un vibrant monument de recunoștință lui Goethe: « Neliniștit, obosit, nemulțumit, plin de îndoieli și de întrebări, la vîrsta de 19 ani . . . eram în căutare febrilă. Weimar a fost pentru mine o mare și salvatoare revelație . . . pentru că acolo am întîlnit spiritul și opera celui mai complet om pe care umanitatea l-a produs, pe Johann Wolfgang Goethe . . . De la Goethe am primit o adîncă înrîurire, mai mult decît de la orice altă persoană. Asupra mea, opera și viața lui Goethe au avut un ascendent extraordinar și lor le datoresc în cea mai mare parte formația mea sufletească și ca personalitate. Cum am venit în contact în Weimar cu Goethe, sufletul meu puțin uscat, sub influența lui Kant, a luat un grad de căldură, de emoție și de sensibilitate necunoscută pînă atunci. De la Goethe am primit lecția dinamică, pe care n-am uitat-o nici astăzi (1954, momentul redactării — n.n.) de curaj, de viață, de civilizație, de îndrăzneală și modestie. În căutarea mea, în sfîrșit, am găsit la Weimar un profesor incomparabil, pe care l-am simțit ca pe un contemporan, ca și cum ar fi trăit, căruia îi ceream sfatul și obțineam de la el răspunsul la toate chestiunile, care priveau viața și munca mea ». Cu timpul, vizitarea Weimarului ia aspect de ritual iar « Das Goethehaus » capătă profilul templului, unde nu numai oficianții « cultului » goethean revin obligatoriu. Se întîmpla, astfel, cu D. Gusti în 1914, dar și un străin de « tagmă », în persoana lui I. L. Caragiale — de pildă — putea să-și aranjeze anume itinerarul ca să-l întîlnească pe criticul Mihail Dragomirescu, în august 1907, în vederea periplului sacru (cf. Gh. Cardaș: *Documente literare* 2, 1973, p. 283). Pînă tîrziu, îndemnul pornit de la Titu Maiorescu opera încă eficient, cum mărturisea fostul său student, profesorul de filosofie Ion Petrovici care nu ajungea decît în pragul deceniului patru să calce pe pămîntul legendarei reședințe (vezi însemnările de drum « La Weimar » din vol. *Peste hotare*, Buc. 1931). Tradiția s-a păstrat și se continuă. În 1958, romancierul și omul de teatru I. M. Sadoveanu avea aerul că-și îndeplinește o datorie notificînd profesorului Vianu trecerea prin Weimar (cf. *Biobibliografia* citată). Cel mai recent peregrin, prozatorul Romulus Rusan, comunica impresiile în « România literară » din 24 sept. 1981 iar textul său, pe lîngă vibrațiile proprii, oferă în plus surpriza unor constatări, reacții, ecouri similare cu cele încercate la 1900 de Dimitrie Gusti. La acesta ecourile s-au sedimentat și s-au încrustat în tonusul vital al unei întinse activități nutrită de confruntarea cu realul, în cursul explorărilor sociologice inițiate în regiuni caracteristice ale țării. Noțiunea tipic goetheană de personalitate, D. Gusti o introduce și în ridicările monografice pe teren cu ajutorul echipelor studențești, în sensul relevării autonomiei colective printr-o

afirmare liberă a potențialului creator specific. De aici, largul democratism al vederilor sale, ce-l împingeau să se delimiteze polemic, în tinerețe, de un von Liszt, iar mai apoi de dictatura dreptei, de orice totalitarism opresiv pentru gîndire. Austeritatea gîndurilor sale, așternute în seninătatea senectuții, deșteaptă la rîndu-le, ecouri de autentică esență goetheană: « Opera este Personalitatea », « În opera ta trebuie să te cunoști », « Viața tinde spre operă. Opera devine însăși viața ».

Preocuparea prestigiosului sociolog, trasă din lecția lui Goethe, de a-și stăpîni, de a-și coordona existența, aptitudinile, trăirile, interesul, ispitele, în scopul înfăptuirilor durabile, se regăsește deopotrivă de exemplară, la generația de după el, în cazul lui Tudor Vianu. Goetheanismul său nu se restrînge, nici vorbă, la faptul de a fi scris, cînd și cînd, texte mai scurte, mai lungi, ocazionale sau erudite despre moștenirea magului de la Weimar. El s-a pronunțat doar în 1932, la comemorarea centenarului morții, despre actualitatea învățăturilor transmise de Goethe, însă ele rodiseră cu mult înainte în cugetul și ființa sa, însetate timpuriu de cunoaștere, de frumos și adevăr. A început prin a-i prețui poeziile la vîrsta juvenilelor avînturi lirice, dispus să se transpuie în atmosfera lor meditativă ori să le încerce numai sunetul, ca pe un diapazon dătător al tonului just, adecvat. Că se produsese ceva mult peste accidentalul contact epidermic stă dovadă faptul știut de a fi purtat poeziile lui Goethe în raniță pe cînd era mobilizat ca elev artilerist în primul război mondial. Gestul îl definește și totodată reflectă o ambianță matur-receptivă, neinfluențată în asimilarea valorilor universale de contingențele care stîrniseră aiurea deziceri oportuniste sau chiar negări xenofobe. În introducerea la cartea sa citată mai sus, francezul Jean-Marie Carré își amintește cum pe front fiind, în aprilie 1915, i-a fost dată umilința de a vedea în « Revue des Deux Mondes » transferată brutal asupra lui Goethe teribila ură stîrnită de agresiunea germană. În paranteză e de semnalat că excesele respective și-au primit cuvenita replică la noi (vezi articolul: « Franța, războiul și marile învinuiri » din revista « Flacăra » nr. 41, 1915). Pînă să absolve la Viena, la Tübingen, stagii universitare supreme, Tudor Vianu stăpînea o bună cunoaștere de ansamblu a operei lui Goethe. Dovadă siguranța cu care depistează filiațiile goetheene în cugetările lui Blaga *Pietre pentru templul meu*, avizat comentate în « Sburătorul » din 7 iunie 1919. Comentatorul încă student la ora aceea, știa despărți apele de uscat, avea o echilibrată optică asupra ierarhiilor, operînd distincția exactă între aluviunile energetice primite de la Nietzsche și insulele doctrinale de sorginte goetheană, ivite acolo unde filosoful în devenire medita la « drepturile personalității libere și originale ». Vianu are pe loc citatele demonstrative din *Hermann și Dorothea* din *Faust*. Are și fermitatea de judecată să observe inaderențele provizorii, ezitările, fragilitățile, să tragă concluzii nete: « Individualitatea autorului nostru nu s-a fixat încă într-o atitudine sigură și hotărîtă. Pînă la personalitate mai e o cale ». Contează mai puțin, aici, îndreptățirea diagnosticului critic, cît preocuparea în sine de *personalitate*. Însuși Vianu era în căutarea contururilor personale, tatona direcțiile unei sedimentări fertile, nescutit de frămîntări, oscilații pînă aproape de prăbușiri în haos, mărturisite dureros de franc în corespondența cu prietenii, cu Simon Bayer, Marcel Romanescu ori Ion Barbu, din 1916 pînă după 1922. Din mărturisirile lui epistolare se observă imediat că gestul de a-l purta pe Goethe în ranița de temporar războinic i-a slujit, prin afinități, sugestii, îndemnuri, în lupta proprie pentru limpezirea lăuntrică. Se vede că avea bine încrustat în minte dictonul goethean servit lui Blaga: « Acela își merită libertatea care o cucerește în fiecare zi ». Asta însemna în cazul său, în condițiile date, mai întîi de toate să nu abdice de la comandamentele dialogului spiritual, să-și asigure — în pofida împrejurărilor sumbre, brutale și abrutizante — capacitatea de a răzbate spre altitudinile purifica-

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

toare ale gîndului sigur cumpănit, eliberator. Ca Maiorescu altădată, simte acut nevoia comunicării, desfășoară o strategie persuasivă, dirijează, cu ajutorul poștei, susținute «focuri de baraj» pentru a preîntîmpina și evita capcanele izolării. Numai agitațiile momentului și lipsa confortului sufletesc îl împiedică să formuleze prietenilor un ideal asemeni celui stabilit între V. Pârvan și M. Simionescu-Râmniceanu: « amîndoi pusesem la cale ca un scop « sublim » să ne așezăm la țară și . . . să reînnoim pe Goethe-Schiller ! » (V. Pârvan: *Corespondențe și acte*, 1973, p. 390). Practic, existența confidentului era necesară lui Vianu ca tampon contra oscilațiilor epuizante, pentru a se « descărca » de prea plinul propriului zbucium. Un semn de viață, adică certitudinea schimbului de idei neafectat de distanțe, de evenimente, îi ridică tonusul: « Cum m-a calmat, cum m-a restabilit sufletește scrisoarea ta . . . » (Către Marcel Romanescu, la 26 iulie 1916). Din aceeași scrisoare rezultă un acut sentiment al alterității, căutată ca balsam și temei în așteptarea înfăptuirilor chemate să-l confirme: « Cînd mă aflu în fața cuiva care nu mi se poate apropia sufletește, încerc un sentiment de jenă, mă restrîng, aproape mă umilesc în tendința mea de a nu accentua deosebirile de natură. Față de tine am sentimentul completei revărsări a *personalității* (s.n. — G.S.); simt că în tine eu nu apar ca o surpriză, care poate fi uneori și ridicolă, că impresia ce o suscit se altoiește pe un fond înțelegător ». (T. Vianu: *Corespondență*, 1970, p. 169). Cîteva luni mai tîrziu doar, în noiembrie 1916, se confesa lui S. Bayer: « Cît de mult aș vrea să te văd o zi, numai una, să fim împreună — aș vrea să-ți spun atîtea și desigur aș vrea să ascult atîtea ». Din partea sa, refrenul obsedant: « grijile », « nemulțumirile », « neliniștea mea de fiecare clipă ». Despărțirea de prieteni îl duce într-o stare de dezarticulare, de impotență agravată mental: « sînt deci puțin timid ca avînt intelectual », îl previne tot pe Bayer la 6 decembrie, certificîndu-i: « Crearea, cel puțin la mine, rodește în dispoziții fericite ». (loc. cit, p. 50). Unde e Maiorescu să ni-l reamintească pe Goethe? « Fericirea omenească / Stă în personalitate ! » Pe fondul instabilităților tinereții lui Vianu filonul goethean se instalează tocmai în aspirația concomitentă către formă, către echilibru și perfecțiune. « Mi-am propus să mă corijez — scria la 12 XI 1917 — să fiu totdeauna mulțumit, Numai de-oi putea să mă țin de cuvînt ». Natural, va recidiva, avînd scuza vîrstei. Dar nici nu va osteni să rîvnească, din adîncul ființei ultragiate, aerul înălțimilor. La capătul altor repetate experiențe tulburi, alunecări, conștient de criza parcursă, îl face pe Ion Barbu, martorul introspecției necruțătoare: « Am reluat, astăzi, toate ostenelile pe care le trăiesc de patru, cinci ani încoace. Lupta cu mine însumi, aspirațiile, dorința sălbatică de a se dezvolta în mine iluzia germenului de perfecțiune . . . Îmi spun că trebuie să luptăm, să ne sprijinim . . . Vezi de răspunde-mi, spune-mi că lucrezi, că nu te mai frămînți, că te cauți. Dacă nu învingi în viață ești un ticălos. Aplecarea drapelelor n-are niciodată nici o scuză ». (scrisoare din 9 iulie 1922, loc. cit. p. 43—44). Efectul salutar nu întîrzie să se arate, subliniat în răspunsul lui Barbu, la 29 iulie: « Mai întîi scrisoarea ta a avut darul să mă zgîlțîie și să-mi întoarcă ochii spre propria *anarmonie* (s.n. — G.S.). A fost un strigăt adevărat și l-am înregistrat cu carnea tremurînd pe mine ». Urmează o observație ce poate cîntări greu în aprecierea generală a personalității lui Tudor Vianu: « Cît de mult te prețuiesc și te iubesc eu, unul, așa frămîntat cum ești ! Nici pe departe nu aduci cu recele și doctul estet de mai acum cîțiva ani. Pe acela îl admiram, dar să-ți spun drept: nu-l iubeam. De tine, cel de acum, mă leagă însă o caldă dragoste de frate ». (*Ion Barbu în corespondență*, 1982, p. 267—68). Procesul avansează grabnic, după cum trădează exclamațiile goliardice ale « fratelui » Barbu, la 10 oct. 1922: « Tonul ultimei tale scrisori mi-a plăcut. E alegro, e vivace . . . aproape con fuoco: are douăzeci și patru de ani, cît autorul. Bravo ! Aferim ! » Redevenit stăpîn pe sine, la 24 de ani, Tudor Vianu se înfățișa celuilalt în perfectă

formă, *fericit*. Tonul său « con fuoco » vorbește limpede că ajunsese aici nu prin aride renunțări, ciuntiri ale elanului vital, sălbatice mortificări. Lucra asiduu la teza despre Schiller și comparativ, se pătrundea tot mai definitoriu de modelul goethean: « perfecția personalității libere de conflicte interioare, ajunsă la plenitudinea armoniei estetice » (*Fragmente autobiografice*, Opere I, 1971, p. 159). Departe de a face abstracție, această armonie presupune prealabile și continue confruntări cu lumea, legături, contacte, o poziție activă. Cîntecul lui Lynceus din partea a doua a lui Faust, i-a sunat mereu în urechi: « Născut pentru a vedea, / Pus să privesc, / Jurat turnului, / Lumea îmi place ». Cînd elaborează, după 1944, o teorie a « spiritului constructivist », esteticianul nu executa un gest de improvizată oportunitate ci se situa în linia vechilor sale comportamente goetheene, adeziunea lui verificată în tot ce a întreprins la preceptele din *Wilhelm Meister:* « Ceea ce are însemnătate este să pricepi ceva bine și să-l poți face ca nimeni altul în jurul tău ».

În convingerile și atitudinile inspirate de Goethe, Tudor Vianu s-a întîlnit adesea, în perioada maturității sale, cu anatomopatologul Francisc Rainer, frecventatori în comun ai cercului democratic din jurul « Vieții Românești » mutată la București să înfrunte ascensiunea gorilelor fasciste, pericolul înjosirii gîndirii, prigonite de mistica sloganelor. Într-o evocare tîrzie, din 1962, Vianu insistă asupra afinităților goetheene din totalitatea manifetărilor lui Fr. Rainer: « Acest neostenit cercetător a aparținut tipului faustic al civilizației noastre ». Mărturiile colectate din cele mai diverse izvoare, de la cei ce l-au cunoscut sau din proprii adnotări în Jurnal, în corespondență, converg în a ilustra statornicul său cult pentru Goethe. A fost și el pelerin la Weimar, de unde specifica soției la 28 sept. 1911: « M-am dus numaidecît să văd casa lui Goethe. Am stat cinci ore și am plecat cu regret. Aș fi pierdut mult dacă nu aș fi văzut-o ». (I. Th. Riga — Gh. Călin: *Dr. Fr. I. Rainer*, 1966, p. 40). Este de bănuit că a întîrziat în fața colecțiilor botanice ori de minerale spre a-și verifica datele culese din maestrul său de anatomie celulară. R. Virchow cu a lui *Goethe als Natur Forscher . . .* de la 1861. Paralel cu preocupările științifice îl captiva în opera lui Goethe credința în perfectibilitatea umană exprimată cu forța contagioasă a creației artistice desăvîrșite. Vianu relata că savantul biolog putea să reproducă oricînd în conversații pe de rost, lungi pasagii, poezii întregi, cum ar fi *Oda la craniul lui Schiller* sau *Daimon*. Publicat postum, *Jurnalul de la Iași* ținut de Rainer în perioada 1914—15 relevă funcția terapeutică a apropierii de Goethe într-un moment de cumpănă, grevat lăuntric, sfîșiat pînă la disperare de senzația lipsei de unitate, deși muncea enorm în laborator ori la catedră, cu maximă dăruire și luciditate. Tocmai luciditatea îl determina să se supună necontenit examenului necruțător, suspicios față de semnele insidioase ale rutinei: « Am un capitol oarecare de fapte științifice, am cunoștință de ideile generale ale unor oameni înaintați; îmi închipui cum ar ataca ei chestiunile. Într-un cuvînt, sînt *orientat*. Și știu că prin aceasta aduc un serviciu celor din jurul meu. Dar n-am o viață științifică, personală, adică o personalitate științifică. Îmi și lipsește centrul de cristalizare pentru cunoștințele mele: o concepție vie despre om ». (joi 4 dec. 1914). A doua zi, revine imperativ: « o personalitate intelectuală bine reliefată ». Peste o săptămînă la 11 dec. « Pînă ce nu va trăi în mine o concepție largă și bogată asupra substanței vii, nu voi scăpa de zbuciumul acesta cu pregătirea lecțiilor ». Turul de orizont la început de an îi dă dreptul să constate un real progres. Totuși exigențele nu slăbesc și își mobilizează mai îndîrjit forțele: « Poate că în curs s-a întărit mai mult, așa încît a ajuns preponderent, sentimentul că *deoarece trăiesc nu-mi rămîne altceva de făcut decît să lupt pentru biruință*. În ce va consta biruința, n-aș putea să spun. Deocamdată știu că vreau — și mi se pare că am să pot — să pătrund cu un pas mai sigur în lumea ceea a problemelor mari omenești (și sufletești), care ne atrage pe toți în mod miste-

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

rios, ne fascinează. Mai toți însă rîmîn la granița ei. Va fi o lungă acțiune de oțelire a sufletului meu, — ca trecerea prin infern pentru sufletul lui Dante. Ce fosforescențe misterioase, poate uneori și fulgere din noapte adîncă, vor străbate atunci (din timp în timp) expunerile mele asupra substanței vii, asupra formei organizate? Niște luminări subite, parcă, ale nopții infinitului ! În astfel de condițiuni aș putea fi profesor fără dezgust ». (miercuri 7 ian. 1915). Grija lui chinuitoare, vecină cu un teribil sentiment de fragilitate, de victimă a provizoriului, era să înlăture fluctuațiile, reacțiile la întîmplare, supunerea mecanică la comandamentele cotidiene. Radicalizate, frămîntările omului de știință se concentrau într-o interogație: « cum facem ca să umplem viața noastră cu *lumină* și *căldură?*» Cuvintelor din urmă, scoase în evidență la 12 ian. 1915, de netăgăduită rezonanță goetheană, li se adaugă, în ziua următoare, lămuriri ce trimit mai insistent gîndul spre Weimar: « O concepție asupra vieții, pe care toate întîmplările să o consolideze. Trebuie să rezulte dintrînsa o mare stăpînire de sine, o mare egalitate și un fond de mulțumire cu ceva sublim întrînsa ». Peste puțin, se întreba iarăși la 23 feb.: « O directivă hotărîtă, ieșită dintr-o concepție adîncă și personală a lumii, — am găsit eu lucrurile acestea la cineva? » Răspunsul îl avea îndată, citind motivul din Faust și notînd la 12 aprilie: « Iată ce corespunde stării mele ». După versurile reținute, ni-l putem lesne imagina pe Rainer cuprins de frisoanele metamorfozei rîvnite:

« Eu nu țin de dubii sau scrupule seama,
De diavol sau iad nu mă tulbură teama —
. . .
Ca asudînd amar să nu mai fiu
Silit a spune ce nici eu nu știu;
Ca astfel să descopăr cu temei
Ce ține lumea strînsă-n sinea ei,
Să-i văd semințele, puteri prea sfinte,
Să nu mai scurm zadarnic în cuvinte.
. . .
O, dacă sunt în aer duhuri vii
Ce-ntre pămînt și cer plutesc departe,
Coboare acum din norii aurii
Spre-o viață-n mii de tonuri și nouă să mă poarte ! »
(trad. *Șt. Aug. Doinaș*)

Nu e vorba de o lectură oarecare, ci de o consubstanțialitate, căci numai cineva pătruns pînă în cele mai intime fibre de viziunea faustică era în stare de enunțul întîlnit în Jurnal sub data de 8 aprilie 1915: « Cărțile nu-mi mai dau nici o senzație de opresiune prin mulțimea faptelor ce cuprind. Simt adînc armonia și unitatea a tot. Am citit azi dimineață despre geneza mușchiului milo-hiloidian și acum am o bucurie adîncă, de copil, fiindcă îl știu, ba îl *simt* țesut din raze de soare ». În aspirația inepuizabilă către armonie, continua să se adape din *Faust*, la 25 aprilie recitîndu-și cîntul lui Lynceus (același de care și Tudor Vianu era atașat), cu un efect stenic eliberator: « Mă simt odihnit, mintea destul de limpede, liberă de orice fel de preocupare; parcă n-ar mai fi nimic în lume, decît lumină și frumusețe. Îmi vine în minte ceva frumos, — ca versurile de mai sus ale octogenarului Goethe — îmi spun versurile alea, mă bucur de dînsele în același timp ca și lumina de afară; sentimentul acesta se intensifică, tot mereu; încep să mi le cînt în diferite modulații și, în fine, senzația de voioșie mă stăpînește . . . » Găsește că însuși exercițiul familiarizării cu poezia deschide calea modelării în profunzimi: « Sînt momente de o adîncă intimitate cu tine însuți, de întărire a ființei tale sufletești. Ca urmare, o conștiință mai sigură a personalității tale, a eului tău; și atunci o judecată mai limpede asupra raporturilor tale cu ceilalți ». În cabinetul-laborator al profesorului Rainer, auster precum chilia lui Faust, veghea asupra lucrului său chipul de zeu tutelar al lui Goethe. Cînd, la retragerea de la catedră, în 1941, își trecea retrospectiv în revistă activitatea, avea grijă să sublinieze încă odată ponderea mare a lui Goethe ca director de conștiință, așezat înaintea mentorilor săi științifici, Virschow și Claude Bernard. De la Goethe învățase remediul tuturor neliniștilor, soluția conflictelor cît de acute în contemplarea devenirii universale prin contopirea cu Natura. A întreprins, cîndva, călătoria pe jos de la Iași la Mărășești, pierdut printre lanuri, călăuzit de cursuri de ape, cu ochii după stele, căutîndu-și adăpost de arșiți, de furtună, la ceasul odihnei în stogurile proaspăt cosite, împreună cu toate gîzele Domnului. Era o convingere trăită în afirmația sa: « Singurul lucru care mă consolează și mă însenineazӑ — o stare de fericire impersonală — e lumina și căldura și cerul ». Impersonalitatea aceasta cucerită prin eforturi susținute amintește teribil de întîiul exemplu goethean din cultura noastră, Titu Maiorescu. Extraordinar este că fiind de față la ceremonia funebră a acestuia, Rainer are un gest de subterană comuniune, spontan transcrisă în Jurnal pe ziua de 3 iulie 1917: « Am fost ieri la înmormîntarea lui Maiorescu . . . După plecarea celorlalți am mai rămas un minut, ca să văd astuparea groapei: cel mai mare bun în viață e limpezimea și seninătatea cu care trăim fiecare clipă ». În aceeași ecuație, absolută, îngemănată viața și moartea, trăirea intensă zi cu zi și privirea imperturbabilă a veșniciei, nu stă la îndemîna oricui. În chip definitiv, Rainer avea s-o ilustreze chiar prin majestatea sfîrșitului, întîmpinat stoic în dimineața de 5 august 1944. Din File de jurnal rămase de la soția sa, chirurg deopotrivă de emerit, Marta Trancu Iași, avem imaginea ultimelor gesturi și spuse și dacă n-am ști că se produceau într-o locuință anume din București, am crede că se repovestesc scene petrecute în Weimarul de odinioară. Epuizat fizic, bolnavul cerea într-una « ferestrele deschise », se preocupa să mai ridice filosofic moralul celorlalți: « Din moment ce sîntem materie pieritoare trebuie să pierim », pentru ca în imposibilitate de a mai articula cuvintele, să apeleze la creion și hîrtie indicîndu-și exact ceasul trecerii dincolo. Sobru, calm, împăcat, cu toate atuurile garantate de conștiința datoriei dusă la capăt.

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

Ultimul om universal?

DESPRE ARTELE PLASTICE

J. W. GOETHE

Despre arhitectura germană

D. M. Ervini a Steinbach, 1772

Cînd m-am dus la mormîntul tău, nobile E r w i n, și am căutat lespedea care urma să-mi arate: *Anno Domini* 1318. *XVI. Kal. Febr. obiit Magister Ervinus, Gubernator Fabricae Ecclesiae Argentinensis* și nu am putut s-o găsesc și nici un compatriot de-al tău n-a știut să mi-o indice, ca să-mi fi putut exprima în acest sfînt loc întreaga stimă ce ți-o port: atunci m-am întristat pînă în adîncul sufletului, iar inima mea mai tînără, mai caldă, mai nechibzuită și mai bună decît acum — ți-a făgăduit solemn un monument, cînd voi ajunge să mă bucur în liniște de avutul meu, un monument din marmură sau gresie, după cum îmi va sta în puteri.

Ce-ți trebuie ție monument! Tu ți-ai construit ceva minunat; și chiar dacă furnicilor ce mișună împrejur nu le pasă de numele tău, împărtășești soarta constructorului care înălța munți pînă în nori.

Nu le-a fost dat multora să zămislească în suflet o idee fabuloasă, totală, mare și frumoasă pînă în cel mai mic amănunt, asemenea arborilor Domnului; nu mulți sînt oamenii care să aibă parte de mii de mîini ce li se oferă pentru a săpa în terenul stîncos, pentru a face ca din el să răsară, ca prin farmec, înălțimi abrupte — și care să spună apoi, murind, fiilor săi: Rămîn cu voi prin operele spiritului meu; desăvîrșiți cele începute pînă la zenit!

Ce-ți trebuie ție monument! și mai cu seamă de la mine! Este o superstiție sau o blasfemie, atunci cînd plebea pronunță nume nobile. Gurmandului mediocru îi va veni întotdeauna amețeală în fața colosului tău și multe suflete te vor recunoaște și fără să fie avizate.

@Asociatia Ziaristilor Independenti din Romania

Așadar, om eminent ce ești, înainte de a mă încumeta din nou cu corăbioara mea cîrpăcită în largul mării, mai degrabă în întîmpinarea morții decît a vreunui cîștig, privește aici: în această dumbravă, unde de jur împrejur înfloresc numele celor ce-mi sînt dragi, iar eu îl sap pe al tău într-un fag ce se înalță zvelt, aidoma turnului tău, atîrn această batistă cu ofrande de cele patru colțuri ale sale — asemănător acelei basmale, care i-a fost coborîtă din cer sfîntului apostol, plină de animale pure și impure; plină și de flori, de frunze, de iarbă uscată, de mușchi și de bureți răsăriți peste noapte. Toate acestea, pe care le-am colecționat și le-am adunat pentru a face să-mi treacă timpul mai ușor atunci cînd mă plimbam prin ținuturi fără importanță, ți le închin ție, în cinstea putrezirii.

Este de prost gust, spune italianul și trece mai departe. Copilării! gîngurește francezul și se repede triumfător spre porția sa *à la Grecque*. Ce-ați făcut ca să aveți dreptul să disprețuiți?

Geniul bătrînilor ce se ridică din mormînt nu l-a încătușat oare pe al tău, italianule sau francezule! Te tîrăști pe lîngă resturile pline de forță, pentru a cerși raporturile, îți cîrpăcești case aeriene din ruinele sfinte și te consideri drept păstrătorul secretelor artei, fiindcă poți da exact socoteală pentru niște clădiri uriașe. Dacă ai fi simțit mai mult decît ai fi măsurat, dacă te-ar fi învăluit spiritul maselor pe care le priveai uimit, atunci n-ai fi făcut doar să imiți, pentru că au făcut-o și ei și pentru că e frumos; ți-ai fi creat planurile în mod necesar și adevărat și din ele ar fi izvorît o frumusețe vie și plină de învățăminte.

Ți-ai spoit astfel cerințele cu o aparență de adevăr și frumusețe. Efectul minunat al coloanelor te-a izbit; ai vrut să te folosești și de ele și le-ai închis între ziduri, ai vrut să ai șiruri de coloane și ai împrejmuit curtea exterioară a bisericii Sf. Petru cu galerii de marmură, care nu duc nicăieri, nici încoace nici încolo, astfel încît mama Natură, disprețuind și urînd tot ce-i nepotrivit și fără de folos, ți-a îndemnat plebea să întineze acea splendoare, transformînd-o în cloacă publică — pentru ca voi să vă întoarceți privirea și să vă astupați nasul în fața minunii lumii.

Toate își urmează cursul lor: toanele artistului slujesc capriciului celui bogat; scriitorul ce ține jurnal de călătorie se zgîiește împrejur și spiritele noastre frumoase, numite filosofi, ticluiesc din povești protoplasmice principii și o istorie a artelor dintru început și pînă în ziua de azi — iar geniul rău ucide în pragul misterelor oameni adevărați.

Pentru geniu principiile sînt mai dăunătoare decît exemplele. Se poate ca înaintea lui feluriți oameni să fi prelucrat felurite părți; el însă este primul, din al cărui suflet ies la iveală părțile, crescute împreună într-un tot etern. Dar școala și principiul încătușează toată capacitatea de înțelegere și forța de activitate. Spune-mi, cunoscătorule neofrancez care filosofezi, la ce bun primul om sensibil la cerințele noastre a bătut patru pari, a legat patru prăjini deasupra și le-a acoperit cu crengi și mușchi? Astfel hotărăști tu cele necesare trebuințelor noastre, întocmai ca și cînd ai vrea să-ți conduci noul Babilon cu un simplist și patriarhal simț de cap de familie.

Și pe deasupra mai este și fals că această cocioabă a ta s-a născut pentru întîia oară în lume. Două prăjini care se încrucișează în față, la vîrful ei, două în spate și una de-a curmezișul, spre coama acoperișului, sînt și rămîn, după cum poți vedea zilnic la cocioabele din cîmpuri și din vii, o invenție primară, din care nici măcar n-ai putea abstrage un principiu pentru cocinile tale de porci.

Astfel nici una dintre concluziile tale nu este în stare să se ridice pînă la sfera adevărului, toate plutesc în atmosfera sistemului tău. Vrei să ne înveți lucrurile de care ar trebui să avem nevoie, pentru că cele ce ne trebuiesc cu adevărat nu se pot justifica potrivit principiilor tale.

Coloana o porți în inimă: în alte ținuturi ale lumii ai fi profet. Spui: Coloana este primul și principalul element component al clădirii și este și cel mai frumos. Ce eleganță sublimă a formei, ce măreție pură și variată, atunci cînd stau înșirate în fața noastră! Dar feriți-vă să le folosiți incorect; natura lor este să stea libere. Vai de nefericitele care și-au lipit zvelta lor siluetă de niște ziduri grosolane!

Și totuși mi se pare, dragul meu abate, că repetarea întrucîtva frecventă a acestui inconvenient — închiderea între ziduri a coloanelor —, care îi face pe novatori să umple cu zidărie pînă și locurile dintre coloanele templelor antice, te-ar putea îndemna la meditație; dacă urechea-ți n-ar fi surdă la adevăr, atunci aceste pietre ți le-ar fi dezvăluit.

Coloana nu e o parte componentă a locuințelor noastre; ea contrazice mai curînd esența tuturor clădirilor noastre. Casele în care locuim nu sînt formate din patru coloane dispuse în cele patru colțuri; ele iau ființă din patru ziduri în patru părți, care stau în locul tuturor coloanelor, exclud toate coloanele și acolo unde le cîrpăciți, ele nu sînt decît încărcătură de prisos. Tocmai aceasta este valabil pentru palatele și bisericile noastre, exceptînd puține cazuri, cărora nu trebuie să li se dea atenție.

Clădirile voastre vă înfățișează deci niște suprafețe care, cu cît se extind mai mult, cu cît urcă mai semeț spre cer, cu atît mai de nesuportat este uniformitatea cu care îți înăbușe sufletul. Desigur! dacă nu ne-ar veni în ajutor geniul care l-a inspirat pe E r w i n v o n S t e i n b a c h: multiplicînd zidul enorm pe care trebuie să-l înalțe către cer, ca să se ridice asemenea unui grandios și foarte întins arbore al Domnului, care vestește de jur împrejurul ținutului minunăția Domnului, a maestrului său, cu ajutorul a mii de ramuri, milioane de crengi și frunze cît nisipul mării.

Cînd m-am dus pentru întîia oară la catedrală, capul mi-era plin de cunoștințe generale de bun gust. Din auzite prețuiam armonia volumelor, puritatea formelor, eram un dușman declarat al caracterului arbitrar și încîlcit al ornamentelor gotice. La rubrica g o t i c, asemeni paragrafului dintr-un dicționar, îngrămădeam toate expresiile echivoce sinonime care îmi trecuseră vreodată prin minte în legătură cu nedefinitul, neordonatul, nenaturalul, amestecatul, cîrpăcitul, supraîncărcatul. Nefiind mai deștept decît un popor care numea întreaga lume străină barbară, denumeam g o t i c tot ceea ce nu-și găsea loc în sistemul meu, de la păpușile și imaginile cu care nobilii noștri burghezi își împodobesc casele, pînă la resturile importante ale arhitecturii germane mai vechi, despre care, din cauza unor ornamente stranii ziceam, potrivindu-mă cîntecului general: « Complet strivite sub povara atîtor podoabe! » și așa mă îngrozeam în mers în fața priveliștei unui monstru diform, creț și zbîrlit.

Cu ce sentiment neașteptat m-a surprins aspectul ei, cînd i-am trecut prin față! Mi-a umplut sufletul o impresie totală, mare, pe care, fiind formată din mii de detalii ce se armonizează, o puteam desigur gusta, și savura, dar nicidecum recunoaște și lămuri. Se spune că așa ar fi cu bucuriile cerului. Și de cîte ori m-am întors pentru a savura această bucurie dumnezească-pămîntească, pentru a cuprinde în operele lor spiritul uriaș al fraților noștri mai mari! De cîte ori m-am întors și am privit-o din toate părțile, de la toate distanțele, în diferitele lumini ale zilei, pentru a-i cuprinde demnitatea și splendoarea! Greu îi vine spiritului omenesc, cînd opera fratelui său este atît de sublimă, încît nu-i mai rămîne decît să se încline și să o divinizeze. De nenumărate ori, într-o liniște prietenoasă, asfințitul mi-a desfătat ochiul, istovit din cauza privirii scrutătoare, topind nenumăratele părți și întregind volumele. Acum acestea se aflau în fața sufletului meu, simple și mari, și forța mea se desfășura plină de încîntare pentru a le savura și a le înțelege în același timp! Atunci mi s-a dezvăluit încetul cu încetul geniul marelui maestru creator. Ce ești

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

atît de uimit? mi-a șoptit. Toate aceste mase erau necesare; nu le vezi oare la toate bisericile mai vechi din orașul meu? Am ridicat doar dimensiunile lor arbitrare la un raport armonios. Așa cum se deschide peste intrarea principală, dominînd alte două intrări mai mici în părți, cercul mare al ferestrei, care corespunde navei bisericii și era pînă acum doar un ochi de lumină, așa cum clopotnița de deasupra cerea ferestre mai mici! — toate acestea erau necesare, iar eu le-am creat frumos. Ce jale însă, atunci cînd plutesc prin deschizăturile laterale întunecoase și proeminente, care par să stea goale și inutile! În forma lor îndrăzneață, zveltă am ascuns forțele misterioase care urmau să ridice turlele acelea două sus în tării, turle din care, vai, nu există decît una singură, tristă, fără ornamentația principală de cinci turnuri, pe care i-am destinat-o, pentru ca provinciile dimprejur s-o venereze pe ea și pe nobila ei soră!

Și astfel ea s-a despărțit de mine, iar eu m-am scufundat într-o tristețe plină de înțelegere, pînă ce păsările dimineții, care locuiesc în cele o mie de deschizături ale ei, au țipat înspre soare și m-au trezit din ațipeală. Cît de proaspătă îmi strălucește în boarea dimineții, cît de bucuros am putut să întind brațele către ea, să privesc marea masă armonioasă, însuflețită în părticele nenumărate, ca în operele naturii veșnice, pînă la ultima fibră, totul numai formă și totul avînd ca scop întregul; cît de ușor se ridică în aer clădirea imensă, construită temeinic, cît de dantelat este totul și totuși etern! Învățăturii tale i-o datorez, geniule, dacă nu mă mai ia amețeala în fața profunzimilor tale, dacă în sufletul meu coboară o picătură din liniștea plină de extaz a spiritului, care poate privi în jos spre o astfel de creație și poate vorbi asemenea lui Dumnezeu: Este bine!

Așadar să nu mă înverșunez, sfîntul meu Erwin, atunci cînd specialistul german în istoria artei își nesocotește privilegiul și îți depreciază opera prin cuvîntul neînțeles g o t i c, în loc să mulțumească Domnului că poate anunța cu voce tare: Aceasta este arhitectura germană, arhitectura noastră, în timp ce italianul nu se poate lăuda cu niciuna proprie și încă mai puțin francezul. Și dacă tu însuți nu vrei să-ți recunoști acest privilegiu, atunci dovedește-ne, cînd se vor ivi niște dificultăți, că goții au construit într-adevăr așa. Și, la urmă de tot, dacă nu cumva vei dovedi că a fost un Homer deja înaintea lui Homer, atunci îți lăsăm bucuroși istoria încercărilor mici, reușite și nereușite și pășim cu adorație în fața operei maestrului, care a adunat primul elementele împrăștiate într-un tot viu. Iar tu, dragul meu frate în spiritul cercetării adevărului și a frumuseții, astupă-ți urechea în fața lăudăroșeniei orale privitoare la artele plastice, hai vino, savurează și privește. Ferește-te să profanezi numele artistului tău celui mai nobil și grăbește-te încoace, spre a-i privi opera eminentă! De-ți lasă o impresie proastă sau nici una, atunci rămîi cu bine, pune să-ți înhame caii și — tot înainte spre Paris!

Dar cu tine mă asociez, tinere scump, care ești zbuciumat și nu poți uni contradicțiile ce ți se întretaie în suflet și ba simți forța irezistibilă a marelui întreg, ba mă certi că sînt un visător, că văd frumusețe acolo unde tu nu vezi decît vigoare și asprime. Nu lăsa să ne despartă o neînțelegere, nu lăsa teoria moale a așa-zisei frumuseți recente să te moleșească în fața asprimii importante, încît simțirea ta bolnăvicioasă să nu poată suporta decît o netezire neînsemnată. Ei vor să vă facă să credeți că artele frumoase s-au născut din înclinația pe care o avem de a înfrumuseța lucrurile dimprejurul nostru. Nu-i adevărat! căci în sensul în care ar putea fi adevărat, are nevoie de cuvinte burghezul și negustorul, nu filosoful.

Arta este educativă cu mult înainte de a fi frumoasă și este totuși atît de adevărată și de mare, adesea mai adevărată și mai mare decît cea frumoasă însăși. Căci în om există o natură educativă care se dovedește activă, în momentul în care îi este asigurată existența; de îndată ce nu are de ce să se îngrijoreze și să-i fie frică, semizeul, activ în calmul său, caută material de jur împrejur pentru a-l inspira. Și astfel își modelează sălbaticul cu trăsături bizare, forme hidoase și culori tari, nucile sale de cocos, penele sale și trupul său. Și chiar dacă această plăsmuire este compusă din formele cele mai arbitrare, ea va fi în armonie și fără un raport între ele; căci un sentiment a creat-o pentru întregul caracteristic.

Această artă caracteristică este singura adevărată. Dacă acționează în jurul ei dintr-un sentiment profund, unitar, propriu, de sine stătător, fiind nepăsătoare, ba chiar neștiutoare de tot ce este străin, atunci ea este totală și vie, chiar dacă a luat naștere dintr-o sălbăticiune aspră sau o sensibilitate cultivată. Veți vedea la diferite națiuni și diverși oameni nenumărate grade. Cu cît sufletul se ridică mai mult pînă la sentimentul raporturilor, care sînt singurele frumoase și eterne, ale căror acorduri principale pot fi dovedite, dar ale căror taine pot fi doar simțite, taine în care numai viața geniului asemănător divinității se zvîrcolește în melodii fericite; cu cît această frumusețe pătrunde mai mult în esența unui spirit, astfel încît pare să se fi născut o dată cu el, doar ea singură dîndu-i satisfacție, iar el neproducînd altceva în afara ei: cu atît mai fericit și mai minunat este artistul, și cu atît mai adînc ne înclinăm și ne închinăm în fața aleșilor lui Dumnezeu.

Și de pe treapta pe care s-a urcat E r w i n, nimeni nu-l va putea coborî. Aceasta este opera lui; mergeți în fața ei și lăsați-vă pătrunși de sentimentul cel mai adînc de adevăr și frumusețe a raporturilor, acționînd dinlăuntrul unui suflet german viguros și aspru asupra domeniului mărginit și întunecat al popilor din m e d i u m a e v u m.

În românește de DANIELA ȘTEFĂNESCU-CIOBANU

J. W. GOETHE

Călătorie în Italia

ROMA

2 februarie 1787

Nu-ţi poţi închipui cît de frumos e să cutreieri Roma sub clar de lună. Perdele mari de lumină şi umbră absorb toate detaliile, ochiului rămînîndu-i să contemple doar imaginile cele mai mari şi mai generale. De trei zile gustăm din plin bucuria unor nopţi nespus de limpezi şi de minunate. O privelişte deosebit de frumoasă oferă Coliseul. Se închide peste noapte, un sihastru locuieşte înăuntrul lui, lîngă o bisericuţă, iar în bolţile căzute-n ruină, îşi fac cuib cerşetorii. Pe-o palmă netedă de pămînt, aceştia aprinseseră un foc, iar o boare purta fumul mai întîi către arenă, astfel încît partea de jos a ruinelor era acoperită, iar colosalele ziduri ţîşneau sumbru deasupră-le. Stăteam îndărătul grilajului şi ne uitam la fenomen, în înaltul cerului — o lună limpede. Încetul cu încetul, fumul ieşi prin porii zidurilor, prin borte şi deschizături, luna îl scăldă ca pe o pîclă. Priveliştea era fermecătoare. Aşa trebuie să vezi iluminate Panteonul, Capitoliul, piaţa Bazilicii Sfîntul Petru, ca şi alte mari străzi şi pieţe. Şi atsfel, soare şi lună, aidoma spiritului uman, au aici o cu totul altă îndeletnicire decît pe alte meleaguri, aici, unde privirea lor se întîlneşte cu mase colosale, şi totuşi, rînduite.

13 februarie

Trebuie să amintesc de o întîmplare norocoasă, deşi măruntă. Dar norocul, mult sau puţin, e *tot* noroc şi te bucură mereu. La Trinità de 'Monti se sapă temelia noului obelisc, acolo, sus, tot pămîntul e plin de ruinele grădinilor lui Lucullus, care, mai apoi, au revenit împăraţilor. Trece peruchierul meu dis-de-dimineaţă pe acolo şi găseşte în dărîmături o bucată netedă de lut ars, împodobită cu nişte siluete, o spală şi ne-o arată. Mi-o însuşesc deîndată. Nu e nici cît o palmă de lată şi pare să provină din buza unui taler mare. Doi grifoni lîngă un altar de jertfă, sînt minunat lucraţi şi mă bucură nespus. De-ar fi tăiaţi în piatră, cu ce plăcere i-ai folosi drept pecete !

Şi multe alte lucruri se strîng în jurul meu, şi nimic nefolositor sau lipsit de miez-ceea ce aici ar fi şi cu neputinţă; totul plin de învăţăminte, totul încărcat de semnificaţii.

Dar, mai scumpe decît toate, îmi sînt, totuşi, lucrurile pe care le iau cu mine în suflet şi care, crescînd necontenit, pot necontenit spori.

15 februarie

Înainte de a pleca la Neapole, n-am putut scăpa de o nouă lectură a «Ifigeniei» mele. Madame Angelika şi Reiffenstein, consilierul aulic, alcătuiau auditoriul, şi însuşi domnul Zucchi stăruise asupra acestui lucru, pentru că era dorinţa soţiei sale; în acest timp, Zucchi lucra la un desen arhitectonic de mare întindere, executîndu-l cu multă iscusinţă în manieră decorativă. Fusese cu Clérisseau în Dalmaţia, se întovărăşise cu el în toată puterea cuvîntului, desenase siluetele clădirilor şi ruinelor pe care le edita acesta şi învăţase astfel atîta perspectivă şi efect, cît să se desfete, pe hîrtie, cu demnitate, în amurgul vieţii.

Angelika, suflet delicat, s-a arătat nespus de adînc mişcată de piesă; mi-a promis să-mi facă un desen inspirat din ea, pe care să-l păstrez ca amintire. Şi tocmai acum, cînd mă pregătesc să mă despart de Roma, se înfiripă în chip delicat o legătură între mine şi aceste persoane pline de bunăvoinţă. Simt o bucurie şi mă-ncearcă în acelaşi timp o durere cînd văd că mi se regretă plecarea.

16 februarie 1787

Am fost anunţat într-un chip neaşteptat şi plăcut că «Ifigenia» a sosit cu bine. În drum către operă, mi s-a adus misiva cu binecunoscutul scris, de data aceasta de două ori binevenită, cu pecetea micuţului leu vestind fericita sosire a pachetului. M-am grăbit să pătrund în clădirea operei şi-am căutat să-mi găsesc un loc sub policandrul cel mare, în mijlocul poporului străin. M-am simţit aici atît de aproape de ai mei, încît aş fi putut să sar în sus şi să-i îmbrăţişez. Mulţumesc din toată inima pentru simpla înştiinţare, fie ca următoarea epistolă s-o însoţească un cuvînt bun de aprobare.

Aici urmează lista de cum trebuie împărţite la prieteni exemplarele pe care urmează să le primesc de la Göschen, căci, dacă îmi este total indiferent felul în care priveşte publicul aceste lucruri, îmi doresc totuşi să le fi făcut prietenilor o cît de mică bucurie cu ele.

Omul îşi propune prea multe lucruri. Cînd mă gîndesc la ultimile patru volume ale mele, în totalitatea lor, mă cuprinde ameţeala, trebuie să mă apuc de fiecare, pe rînd, şi aşa o să meargă.

N-aş fi făcut mai bine, dac-aş fi trimis în lume aceste lucruri în mod fragmentar, aşa cum şi hotărîsem la început, întreprinzînd cu forţe proaspete, cu elan nou, lucruri noi, pentru care interesul meu e mai viu? N-ar fi fost mai bine să scriu «Ifigenia la Delfi», decît să mă hărţuiesc cu gărgăunii lui «Tasso»? Şi totuşi, am pus deja şi aici prea mult din sufletul meu, ca să-l abandonez fără nici un folos.

M-am aşezat în vestibul, lîngă cămin, şi dogoarea unui foc, de data aceasta bine hrănit, îmi dă curajul de a începe o nouă filă; căci prea frumos e să poţi ajunge cu gîndurile tale cele mai noi la depărtări atît de mari, ba chiar să poţi strămuta acolo, prin cuvinte, ceea ce te înconjoară. Vremea e nespus de frumoasă, zilele cresc simţitor, înfloresc dafinii, cimişirii, la fel şi migdalii. Azi dimineaţă m-a surprins o privelişte fermecătoare, am văzut din depărtare nişte pomi înalţi, asemănători unor prăjine, învestmîntaţi pe de-a-ntregul în cel mai frumos violet. La o cercetare mai îndeaproape, am văzut că era ceea ce în serele noastre se numeşte pomul jido-

vului, iar în lucrările de botanică — cercis siliquastrum. Florile sale violete, asemănătoare unor fluturi, țîșnesc de-a dreptul din tulpină. Prăjinile ce le vedeam înaintea ochilor mei erau acești arbori, tunși iarna trecută, din a căror scoarță ieșea o puzderie de flori bine legate, colorate. Lăcrămioarele mijesc din pămînt ca furnicile, șofranul și ruscuțele apar mai rar, dar cu atît mai drăgălașe și mai ornamentale.

Cîte bucurii și cîte cunoștințe nu-mi vor dărui aceste meleaguri australe, din care se vor desprinde pentru mine rezultate noi! Cu obiectele din natură se întîmplă la fel ca și cu arta; s-a scris atît de mult despre ele, și oricine le vede, le poate lega totuși în chip nou.

Dacă mă gîndesc la Neapole, ba chiar la Sicilia, ești surprins, atît în povestire, cît și în imagini, că în aceste paradisuri pămîntene se deschide totodată cu atîta furie infernul vulcanic, de mii de ani înspăimîntîndu-i și scoțîndu-i din minți pe locuitori și pe cei ce vin să-i admire.

Dar bucuros alung din gînd speranța de a vedea acele priveliști încărcate de înțelesuri, spre a mai profita pe deplin, înaintea plecării, de vechea capitală a lumii.

De patrusprezece zile, sînt pe drumuri de dimineață pînă seara; ceea ce încă n-am văzut, caut. Contemplu pentru a doua sau a treia oară tot ce e mai frumos, și iată că se face ordine într-o oarecare măsură. Căci, în vreme ce lucrurile cele mai importante își capătă locul cuvenit, pentru multe lucruri mai puțin importante se găsește un loc printre ele. Preferințele mele se limpezesc și se stabilesc, și de-abia acum spiritul meu se poate înălța tihnit întru întîmpinarea a ceea ce e mai mare și mai adevărat.

De aceea, artistul care, imitînd și copiind, se apropie în orice caz mai mult de acele mari intenții, înțelegîndu-le mai bine decît cel ce doar le privește și meditează, este considerat a fi demn de invidie. Dar, la urma urmelor, fiecare trebuie să facă ceea ce-i stă în putință, așa că înalț toate pînzele spiritului meu, spre a naviga de-a lungul acestor țărmuri.

De data aceasta, căminul e bine încins, s-au strîns cei mai frumoși cărbuni, ceea ce la noi se întîmplă arar, căci nu ușor își face omul timp și chef să-și dedice cîteva ceasuri de atenție focului din cămin, așa că profit de această atmosferă plăcută, spre a salva cîteva observații de pe tăblița mea, ce s-au șters deja pe jumătate.

Pe doi februarie, ne-am dus la Capela Sixtină, unde am luat parte la ceremonia prin care se sfințesc lumînările. M-am simțit de îndată foarte prost și am ieșit în curînd de acolo împreună cu prietenii. Căci mă gîndeam: acestea sînt chiar lumînările care, de trei sute de ani încoace, afumă aceste splendide picturi, și acesta este chiar fumul de tămîie care, cu o sfîntă nerușinare, nu numai că învolburează acest soare unic al artei, ci, de la an la an, îl tulbură tot mai tare, cufundîndu-l în cele din urmă pe de-a-ntregul în întuneric.

Apoi, am ieșit la aer, și, după o lungă plimbare, am ajuns la San Onofrio, unde, într-un colț, zace înmormîntat Tasso. În biblioteca mînăstirii, se află bustul lui. Chipul este de ceară, și îmi place să cred că a fost luat după corpul neînsuflețit. Nu foarte precis, ici și colo deteriorat, el sugerează în întregime, mai mult decît oricare alt portret al său, un om plin de talent, delicat, fin, închis în sine.

Atît de data asta. Vreau să mă apuc acum de partea a doua a lucrării onestului Volksmann, cea care se referă la Roma, spre a scoate de acolo ceea ce încă n-am văzut. Înainte de a pleca la Neapole, recolta trebuie să fie cel puțin cosită; ca s-o leg în snopi, vor veni ele zilele cele bune.

17 februarie

Vremea este incredibil și nespus de frumoasă, în afară de patru zile, cînd a plouat, toată luna februarie a fost un cer curat, limpede, înspre prînz se făcea aproape prea cald. Acum se iese la aer și, dacă pînă mai deunăzi, nu ți-a ars decît de zei și de eroi, natura reintră deodată în drepturile ei, și nu-ți mai vine să te desparți de împrejurimile pe care o splendidă zi le însuflețește. Cîteodată îmi aduc aminte de artistul din nord, cum se căznește el să scoată ceva din acoperișurile de paie și din castelele căzute-n ruină, cum se mai învîrte omul pe lîngă iazuri și tufișuri și stînci fulgerate, ca să scoată un efect pitoresc, și mi se pare tare curios, cu atît mai curios, ca acele lucruri să te mai țină legat de ele după o asemenea lungă obișnuință; dar acum, de două săptămîni, mi-am luat și eu inima-n dinți și am cutreierat, înarmat cu mici foi de hîrtie, urcușurile și coborîșurile din preajma vilelor, și, fără prea multă ezitare, am schițat mici lucruri care mi-au atras atenția, cu adevărat sudice și romane, iar acum încerc, după cum mi-o fi norocul, să le dau lumină și umbră. E tare ciudat că poți vedea și ști limpede ce e bun și ce e mai bun; dar, dacă vrei să-ți însușești ceea ce este mai bun, acesta îți scapă, ca să spun așa, printre degete; noi nu căutăm să prindem adevărul, ci ceea ce sîntem obișnuiți să prindem. Numai printr-un exercițiu regulat s-ar putea face pași înainte, dar unde să găsesc timpul și reculegerea necesară? Cu toate acestea, simt că pătimașa mea năzuință de patrusprezece zile m-a făcut totuși mai bun din multe puncte de vedere.

Artiștii îmi dau lecții cu plăcere, căci pricep iute. Dar, ceea ce pricep, nu-nseamnă că și fac deîndată; a înțelege repede ceva este, fără îndoială, o calitate a spiritului, dar, ca să faci ceva cumsecade e nevoie de exercițiul unei vieți întregi.

Și totuși, amatorul, oricît de slabe i-ar fi puterile, nu trebuie să se lase intimidat. Puținele linii pe care le trag pe hîrtie, de multe ori în pripă, arar așa cum e bine, îmi ușurează orice reprezentare a lumii materiale, căci te ridici doar mai lesne către ceea ce este general, cercetînd mai precis și mai atent lucrurile.

Nu trebuie să te compari numaidecît cu artistul, ci să procedezi după cum ți-e firea; căci Natura a avut grijă de copiii ei, cel neînsemnat nu este împiedicat să trăiască de prezența celui perfect: « Omulețul e și el om! »

Și, cu asta, să ne declarăm mulțumiți.

Am văzut de două ori marea, întîi pe cea adriatică, apoi pe cea mediteraneeană, ca să zic așa, doar în vizită. La Neapole vrem să ne cunoaștem mai bine. Se răscoală totul în mine deodată; de ce nu mai devreme, de ce nu mai ușor! Cîte mii de lucruri, unele pe de-a-ntregul noi și din găoace, aș avea de spus!

17 februarie 1787, seara, după ce s-a stins nebunia carnavalului

Nu-mi place că, plecînd, îl las pe Moritz singur. E pe calea cea bună, dar, cum se vede singur, își și caută ascunzătorile preferate. L-am îndemnat să-i scrie lui Herder, scrisoarea e gata, îi doresc un răspuns care să-i fie de folos și să-l ajute. Este un om deosebit de bun, ar fi ajuns mult mai departe dacă, din vreme în vreme, ar fi dat peste oameni îndeajuns de capabili și de afectuoși, ca să-i lămurească situația în care se află. În momentul de față, nici c-ar putea înnoda o mai binecuvîntată legătură, decît cu Herder, dacă acesta-i permite să-i scrie din cînd în cînd. El se ocupă de o lucrare de arheologie vrednică de toată lauda, și care merită din plin să fie încurajată. Prietenul Herder anevoie va fi găsind țintă mai bună pentru osteneala sa, anevoie brazdă mai roditoare în care să-și semene învățătura.

Portretul cel mare pe care mi-l face Tischbein, crește pe pînză văzînd cu ochii. Artistul a pus un sculptor priceput să-i facă un model din lut, care a fost grațios investmîntat într-o manta, și acum lucrează harnic după el, căci tabloul trebuie

@Asociatia Daniel Iliescu ...

firește adus într-un anumit stadiu înainte de plecarea mea, îți ia ceva timp chiar numai să acoperi cu culori o pînză atît de mare.

19 februarie

Vremea continuă să fie mai frumoasă decît o pot spune cuvintele; astăzi a fost o zi pe care am petrecut-o, cu durere, printre nebuni. Odată cu căderea nopții, m-am odihnit la Villa Medicis; luna nouă a trecut, iar lîngă secera delicată puteam vedea, aproape cu ochiul liber, prin lunetă, foarte clar, întregul disc întunecat. Deasupra pămîntului plutește în timpul zilei un abur ușor, pe care-l cunoști doar din picturile și din desenele lui Claude, fenomen pe care însă în natură nu lesne îl vezi atît de frumos ca aici. Și iată că din pămînt răsar flori pe care încă nu le cunosc, copacii îmbracă straie noi; migdalii înfloresc, o apariție nouă, proaspătă, între stejarii de un verde închis; cerul este aidoma unei taftale albăstrii, scăldat în lumina soarelui. Dar cum va fi la Neapole! Vom găsi aproape totul deja înverzit. Gărgăunii mei botanici prind și mai multă putere de la toate aceste lucruri, și sînt pe cale să descopăr noi și frumoase legături, cum Natura, un asemenea colos fără egal, dezvoltă din ceea ce este simplu lucrurile cele mai complicate.

Vezuviul scuipă pietre și cenușă, iar noaptea, vezi vîrful strălucind. De ne-ar da neostenita Natură un șuvoi de lavă! Abia aștept să cunosc aceste grandioase lucruri.

20 februarie. Miercurea cenușii

Acum s-a stins nebunia. Nenumăratele lumini de aseară au fost încă un circ grozav. Trebuie să fi văzut carnavalul de la Roma, ca să te lecuiești de-a binelea de dorința de a-l mai vedea vreodată. Să scrii despre el, nu merită, o prezentare orală ar putea fi cel mult amuzantă. Ceea ce te impresionează neplăcut este faptul că oamenilor le lipsește bucuria interioară, cum le lipsesc și banii pentru a-și manifesta puținul chef pe care poate îl mai au. Cei bogați sînt strînși la pungă și se țin deoparte, omul de condiție mijlocie e lipsit de avere, iar poporul — sleit de puteri. În ultimele zile, a domnit o hărmălaie de necrezut, dar nu o bucurie țîșnită din inimă. Cerul, infinit de limpede și de frumos, privea cu atîta noblețe și nevinovăție la aceste pozne.

Întrucît însă imitarea nu poate fi neglijată aici, au fost desenate, spre hazul copiilor, măști de carnaval și vestminte romane tradiționale, apoi mînjite cu culori ca să poată ține locul pentru iubiții copii unui capitol ce lipsește din «orbis pictus».

21 februarie 1787

Mă folosesc de clipele de răgaz dintre un împachetat și altul, spre a mai pune la punct unele lucruri. Mîine mergem la Neapole. Aștept cu bucurie să văd lucruri noi, nespus de frumoase, cum trebuie că sînt, și sper că, în acea natură paradisiacă mă voi simți din nou liber și dispus să mă aplec aici, în prima Romă, asupra studiului artei.

Îmi vine ușor să împachetez, o fac cu o inimă mai ușoară decît acum o jumătate de an, cînd m-am rupt de tot ceea ce-mi era atît de drag și de scump. Da, a trecut deja o jumătate de an, și, din cele patru luni petrecute la Roma, n-am pierdut nici o clipă — cu asta spun, ce-i drept, mult, fără însă a exagera, totuși.

Știu că «Ifigenia» a sosit; fie ca la picioarele Vezuviului să aflu că s-a bucurat de o bună primire.

Pentru mine este de cea mai mare însemnătate să fac această călătorie împreună cu Tischbein, care știe să pătrundă cu atîta agerime tainele naturii și ale artei; totuși, ca adevărați germani ce sîntem, nu ne putem dezbăra de planuri și de perspective de lucru. Am cumpărat hîrtia cea mai frumoasă și ne propunem să desenăm pe ea, chiar dacă mulțimea, frumusețea și strălucirea lucrurilor vor stăvili mai mult ca sigur bunăvoința noastră.

Un lucru am hotărît: dintre scrierile mele poetice nu voi lua cu mine decît pe «Tasso», de la el trag nădejdile cele mai mari. Dac-aș ști acum ce părere aveți de «Ifigenia», aceasta mi-ar putea servi drept călăuză, fiind doar o muncă asemănătoare, subiectul — aproape și mai restrîns decît celălalt — cerîndu-se a fi șlefuit și mai mult în detalii. Totuși nu știu încă ce va putea ieși din el, materialul existent deja trebuie să-l distrug în întregime, a stat prea mult, și nici personajele, nici planul, nici tonul n-au nici cea mai mică afinitate cu viziunea mea actuală.

Punînd ordine-n lucruri, îmi cad în mînă cîteva dintre scumpele voastre scrisori, și iată că, citindu-le, dau peste reproșul că mă contrazic în scrisorile mele. De asta, ce-i drept, n-am cum să-mi dau seama, căci, ceea ce am scris, trimit de îndată; dar și mie mi se pare foarte probabil, căci mă simt azvîrlit încolo și-ncoace de forțe grozave, și e firesc să nu știu în fiece clipă unde mă aflu.

Se povestește că un navigator, surprins noaptea de o furtună pe mare, se străduia din răsputeri să cîrmească spre casă. Băiețașul său, care se lipise de el în întuneric, îl întrebă: «Tată, ce luminiță zurlie e aceea pe care-o văd cînd deasupra noastră, cînd sub noi?» Tatăl îi promise să-l lămurească a doua zi, și a ieșit la iveală că fusese flacăra farului, care, unui ochi hîțînat de valurile sălbatice, îi apărea cînd sus, cînd jos.

Și eu navighez către port pe o mare răscolită de patimi, și, de nu slăbesc nici o clipă din ochi licărirea farului, chiar dacă ea pare să-și schimbe poziția, voi ajunge, totuși, în cele din urmă, la țărm.

La plecare, îți aduci întotdeauna aminte, fără voia ta, de toate despărțirile din trecut, ca și de viitoarea despărțire, ultima, și, cu acest prilej, mi se impune, acum, mai tare ca oricînd, observația, că facem mult prea multe preparative spre a trăi, căci și noi, Tischbein și cu mine, întoarcem spatele atîtor splendori, și chiar înzestratului nostru muzeu propriu. Se află acolo trei Iunone, așezate una lîngă cealaltă, pentru comparație, și le părăsim, ca și cum nici n-ar fi.

În românește de IOANA CRĂCIUN

DE LA VERONA LA VENEȚIA

Așadar, amfiteatrul este primul monument mai însemnat al Antichității pe care îl văd, și este atît de bine păstrat! Cînd am pășit înăuntru, dar mai ales atunci cînd mă plimbam pe sus, pe marginea lui, am avut senzația ciudată că văd un lucru măreț și totuși parcă lipsea ceva. Dealtminteri el nu trebuie privit cînd e pustiu ci doar atunci cînd este plin de lume, așa cum s-a întîmplat deunăzi în onoarea lui Iosif al II-lea și a lui Pius al VI-lea. Împăratul, deși obișnuit să vadă mulțime de oameni înaintea ochilor, pare să se fi arătat foarte uimit. Deplină impresie amfiteatrul n-a produs însă decît în cele mai vechi timpuri pe cînd poporul mai

© Asociația Ziariștilor Independenți din România

era cu adevărat popor. Căci un asemenea amfiteatru are de fapt menirea să ofere poporului prilejul de a se făli şi de a fi dus de nas.

Cînd într-un loc oarecare se petrece ceva spectaculos, iar oamenii se adună acolo, cei din spate încearcă în fel şi chip să se ridice deasupra celor din faţă: se urcă pe bănci, rostogolesc butoaie, aduc chiar şi căruţe, întind punţi de scînduri dintr-o parte în alta, se instalează pe vreo colină din apropiere şi alcătuiesc astfel cu mare repeziciune un soi de crater.

Dacă spectacolul se desfăşoară de mai multe ori în acelaşi loc se construiesc estrade uşoare pentru cei ce pot plăti, iar restul mulţimii se descurcă cum poate. Satisfacerea acestei necesităţi generale rămîne în seama arhitectului. El înfăptuieşte un astfel de crater cu pricepere, cît poate de simplu, pentru ca adevărata sa podoabă să fie poporul însuşi. Cînd acesta se vedea astfel adunat, se minuna de sine însuşi; căci obişnuit fiind să alerge de colo-colo sau să se învălmăşească la un loc fără prea multă ordine şi disciplină, animalul acesta cu multe capete şi tentacule, şovăitor şi rătăcitor, se trezeşte dintr-o dată închegat într-un nobil corp, menit a fi o unitate, legat şi întărit într-o masă, drept una şi aceeaşi fiinţă, animată de unul şi acelaşi spirit. Simplitatea ovalului devine atunci vizibilă în modul cel mai plăcut, şi fiecare cap poate servi de măsură pentru imensitatea întregului. Acum însă, văzîndu-l pustiu, nu există etalon, nu poţi să ştii dacă e mare sau mic.

Pentru felul în care ştiu să păstreze această operă, veronezii trebuie lăudaţi. E construită dintr-o marmură roşiatică sensibilă la intemperii; de aceea treptele roase sînt înlocuite rînd pe rînd, aşa încît arată aproape toate ca şi cum ar fi noi. O inscripţie aminteşte de un oarecare Hieronymus Maurigenus şi de nemaipomenita osteneală pe care acesta a depus-o pentru înălţarea monumentului. Din zidul exterior nu s-a păstrat decît o bucată, şi mă întreb dacă au reuşit să-l isprăvească vreodată. Boitele de jos, care dau în piaţa mare, numită il Brà, au fost închiriate unor meşteşugari, iar locurile astfel reînviate au un aer destul de vesel.

Verona, 16 septembrie

Cea mai frumoasă poartă — ce-i drept mereu închisă — se numeşte Porta stuppa sau del Palio. Ca poartă şi de la distanţa mare de la care o zăreşti nu este bine gîndită; căci numai din apropiere vezi şi meritele construcţiei.

Există tot felul de explicaţii pentru faptul că poarta stă închisă. Eu însă am o bănuială: de bună seamă dorinţa artistului a fost să obţină cu această poartă o nouă amplasare a corso-ului, căci faţă de strada pe care se află acum ea nu este bine aşezată. Pe partea stîngă se înşiră numai barăci, iar perpendiculara de la centrul porţii intersectează o mînăstire de călugăriţe care ar fi trebuit dărîmată. Pesemne că şi ceilalţi au înţeles acest lucru, iar bogaţii şi aristocraţii nu erau nici ei dornici să construiască într-un cartier atît de îndepărtat. Dar poate artistul a murit, aşa încît poarta a fost închisă şi s-a pus capăt întregii poveşti.

Verona 16 septembrie

Portalul teatrului, din şase coloane ionice, se prezintă destul de bine. Cu atît mai meschin apare în schimb bustul în mărime naturală al marchizului Maffei aşezat deasupra uşii, în faţa unei nişe pictate, purtate de două coloane corintice. I-a fost hărăzit un loc de onoare, dar pentru a face faţă mărimii şi solidităţii coloanelor, bustul ar fi trebuit să fie colosal. Acum se înalţă mititel pe o consolă fără să se armonizeze cu întregul.

Dar şi galeria care însoţeşte porticul este meschină, iar piticii dorici canelaţi par sărăcăcioşi pe lîngă netezii uriaşi ionici. Vom ierta însă toate acestea avînd în vedere instituţia frumoasă pe care o găzduiesc bolţile sprijinite de coloane. Aici au fost expuse toate vestigiile antice descoperite în Verona şi în împrejurimi. Sînt obiecte etrusce, greceşti, romane sau chiar mai vechi, dar şi unele mai noi. Basoreliefurile au fost zidite pe pereţi şi notate cu numerele pe care le-a folosit Maffei atunci cînd le-a descris în lucrarea sa « Verona illustrata ». Altare, fragmente de coloane şi tot felul de alte rămăşiţe; printre ele un trepied de marmură albă pe care sînt înfăţişate genii, corelate cu însuşirile zeilor. Rafael le-a imitat şi le-a transfigurat în frescele din vila Farnesina.

Vîntul care bate dinspre mormintele celor din vechime aduce miresmele unei coline cu trandafiri. Mormintele sînt frumoase şi înduioşătoare şi te duc mereu cu gîndul la viaţă. Iată un bărbat alături de nevasta lui, care priveşte dintr-o nişă ca dintr-o fereastră. Iată un tată şi o mamă, şi pe băiat la mijloc, privindu-se cu nespusă naturaleţe. Aici o pereche îşi întinde mîinile. Dincoace apare un tată care stă de vorbă cu întreaga familie în timp ce se odihneşte pe sofa. Pe mine, prezenţa nemijlocită a acestor pietre m-a înduioşat. Aparţin unei arte tîrzii, dar sînt simple, naturale şi atrăgătoare. Nici urmă de bărbatul în zale care ar aştepta aici, prăbuşit în genunchi, fericita înviere. Artistul s-a mulţumit să redea, cu mai mult sau mai puţin meşteşug, prezenţa simplă a oamenilor, prelungindu-le astfel existenţa şi păstrînd-o pentru veşnicie. Ei nu-şi împreunează resemnaţi mîinile, nu privesc înspre cer, ci sînt aici, pe pămînt, ceea ce au fost şi ceea ce sînt. Stau laolaltă, se interesează unul de celălalt, se iubesc, şi toate acestea sînt exprimate în piatră într-un chip drăgălaş, deşi cu o anumită lipsă de pricepere. Un pilastru de marmură, bogat împodobit, mi-a dat o idee şi despre gusturile mai noi.

Oricît de lăudabil ar fi acest aşezămînt, se vede totuşi că spiritul de conservare care a stat la baza sa a încetat să mai trăiască aici. În scurt timp preţiosul trepied va fi distrus, căci stă liber în calea tuturor intemperiilor ce vin dinspre apus. Dacă i s-ar face o apărătoare din lemn comoara ar putea fi lesne salvată.

Palatul început al Proveditore-lui, dacă ar fi fost terminat, ar fi fost desigur un monument de arhitectură. În rest, nobilii continuă să construiască destul de mult, din păcate însă, fiecare pe terenul lui, acolo unde se află vechea locuinţă, aşadar de cele mai multe ori pe nişte stradele înguste. Se construieşte astfel splendida faţadă a unui seminar aflat pe o străduţă din cea mai îndepărtată mahala.

@Asociaţia Ziariştilor Independenţi din România

Trecînd cu un însoțitor ales la întîmplare prin fața porții mari și grave a unei clădiri impunătoare, acesta m-a întrebat, blajin, dacă n-aș vrea să arunc o privire în curte? Se afla acolo Palatul Justiției, și dată fiind înălțimea clădirii, curtea îți apărea ca un imens puț. Aici sînt ținuți toți răufăcătorii și suspecții, îmi spuse el. Am privit în jur; de-a lungul etajelor străbăteau coridoare cu balustrade de fier. De cum ieșea din celulă pentru a fi dus la interogatoriu, deținutul se afla în aer liber, dar era expus privirilor tuturor; și fiindcă existau pesemne mai multe camere de judecată, se auzeau mereu lanțurile zăngănind, cînd ici, cînd colo, la toate etajele. Era o priveliște înspăimîntătoare, și nu mă sfiesc să spun că bunădispoziția cu care venisem de hac gîndurilor chinuitoare n-ar fi rezistat mult timp în aceste locuri.

Mă plimbam la apus de soare pe buza craterului amfiteatrului și mă bucuram de priveliștea frumoasă asupra orașului și a împrejurimilor. Eram singur de tot, în timp ce jos, pe pietrele late ale pieții il Brà, se preumblau grupuri-grupuri de oameni, bărbați de toate categoriile, femei din clasa mijlocie. Văzute de la înălțime, femeile înveșmîntate în hainele lor negre îmi apăreau ca niște mumii.

Zendàle și *vèste*, pe care această clasă le poartă cu orice prilej, sînt dealtfel costumul tocmai potrivit pentru un popor ce nu se arată întotdeauna preocupat de curățenie, în schimb vrea să se arate mereu în public, ba la biserică, ba la promenadă. *Vèste* este o fustă din tafta neagră ce se poartă deasupra celorlalte fuste. Dacă fusta de dedesubt e albă și curată, femeia va ști să-și ridice unul din colțurile fustei negre. Fusta se încinge bine în talie și acoperă partea de jos a corsajului care poate fi de orice culoare. *Zendàle* este un soi de capușon mare, cu funde lungi; capușonul în sine stă pe un cadru de sîrmă, deasupra capului, iar fundele se înfășoară în jurul trupului în așa fel încît capetele să cadă înspre spate.

Verona, 16 septembrie

Cînd am plecat astăzi de la arenă, la cîțiva pași depărtare, am asistat la un spectacol public modern. Patru nobili veronezi băteau mingea împotriva a patru vicențieni. Dealtminteri ei obișnuiesc să joace tot anul între ei, cu vreo două ore înainte de-a se lăsa noaptea; de data aceasta, dat fiind că adversarii erau din alt loc, poporul s-a îmbulzit în număr neînchipuit de mare. Să tot fi fost vreo patru sau cinci mii de spectatori. Femei n-am văzut deloc însă.

Mai înainte, vorbind despre necesitățile mulțimii într-un astfel de caz, am apucat să descriu amfiteatrul natural, întîmplător, așa cum l-am văzut înălțîndu-se aici. Aplauzele vii se auzeau de la mare depărtare; ele însoțeau orice lovitură mai importantă. Jocul însă se desfășoară în următorul fel: la o distanță apreciabilă una de alta se ridică două platforme de scîndură înclinate ușor. Cel care lovește mingea stă sus de tot, înarmat cu o paletă din lemn destul de lată. În momentul în care un jucător din partida lui îi aruncă mingea, el o ia la goană în întîmpinarea ei, sporind--și astfel forța cu care trebuie să lovească. Adversarii o trimit în același fel înapoi, așa încît mingea zboară de colo-colo, pînă cînd, în cele din urmă, cade undeva pe teren. Cele mai frumoase poziții, vrednice de-a fi sculptate în marmură, ți se revelă în aceste momente. Și fiindcă toți sînt oameni înalți și vînjoși, și nu poartă pe ei decît niște haine scurte și albe, cele două partide se deosebesc doar printr-un însemn colorat. Mai frumoasă ca oricare este poziția celui care, venind în goană de pe platforma înclinată, își ia avînt pentru a lovi mingea; se aseamănă cu cea a Luptătorului din vila Borghese.

Mi s-a părut ciudat că își organizează întîlnirile pe lîngă un zid vechi al orașului, fără a se îngriji de confortul spectatorilor; de ce nu se duc oare la amfiteatru, unde stă la dispoziție un loc atît de frumos!

Verona, 17 septembrie

Picturile pe care le-am văzut nu le voi mai aminti decît în treacăt și voi adăuga cîteva considerațiuni personale. Fac această minunată călătorie nu pentru a mă amăgi pe mine însumi, ci pentru a mă cunoaște prin obiecte: îmi spun deci cu toată sinceritatea că nu înțeleg mare lucru din arta, din meșteșugul pictorului. Atenția mea, privirea mea contemplativă nu se poate opri decît asupra laturii practice, asupra obiectului și a tratării acestuia în general.

San Giorgio este o galerie cu picturi bune unde găsești tot felul de altare, tripticuri și dipticuri de valoare inegală, dar toate vrednice de-a fi luate în seamă. Bieții artiști însă, cît erau nevoiți să picteze! și pentru cine! O «ploaie de mană» lungă de vreo treizeci de picioare și înaltă de douăzeci! și «Minunea celor cinci pîini», ca pereche! ce-ar fi de pictat aici? Oameni flămînzi care se năpustesc asupra grăunțelor mici; nenumărați alții cărora li se oferă pîine. Artiștii s-au supus la adevărate cazne pentru a da amploare unor subiecte atît de sărăcăcioase. Și totuși ațîțat și constrîns în acest chip, geniul a creat lucruri frumoase. Un artist care trebuia s-o picteze pe Sf. Ursula împreună cu cele unsprezece mii de fecioare s-a descurcat cu multă iscusință. Sfînta se află în prim plan în chip de cuceritoare; este zugrăvită în chip nobil ca o tînără amazoană, lipsită însă de farmec; iar în zare se văd micșorate cetele ei ce coboară din corăbii și vin înspre ea în procesiune. « Adormirea Maicii Domnului » din catedrală, tabloul pictat de Tițian, este foarte înnegrit; de admirat ideea că viitoarea sfîntă nu privește înspre ceruri, ci în jos, înspre prietenii ei.

În galeria Gherardini am văzut lucruri foarte frumoase ale lui Orbetto, și dintr-o dată am învățat să-l apreciez pe acest artist merituos. De la distanță nu afli decît de artiștii de prim rang și de cele mai multe ori te mulțumești cu numele lor. Cînd te apropii însă de acest cer înstelat și începi să vezi licărind stelele de mărimea a doua sau a treia, atunci lumea se lărgește, iar arta se îmbogățește. Ideea unui tablou trebuie s-o laud aici. Doar două personaje: Samson care tocmai a adormit în poala Dalilei; aplecîndu-se peste el ea întinde încet mîna după o foarfecă aflată pe masă lîngă o lampă. Execuția este foarte bună. În palatul Canossa am remarcat o Danae.

Palatul Bevilacqua cuprinde cele mai preţioase lucruri: un aşa-numit Paradis al lui Tintoretto, de fapt o Încoronare a Mariei ca regină a cerului în prezenţa patriarhilor, a profeţilor, apostolilor, sfinţilor, îngerilor ş.a.m.d., prilej pentru artist de-a desfăşura întreaga bogăţie a geniului său. Uşurinţă în mînuirea penelului, spirit, varietate a expresiei; — ca să poţi să admiri şi să te bucuri de toate acestea, ar trebui ca tabloul să fie al tău, pentru a-l contempla o viaţă întreagă. Opera se prelungeşte la infinit, iar capetele de îngeri ce dispar în slavă au pînă la ultimul trăsături bine conturate. Cele mai mari figuri ating o înălţime de aproximativ un picior. Maria şi Isus, care îi aşează coroana pe cap, sînt de vreo patru ţoli. Eva este cea mai frumoasă femeiuşcă din tablou şi puţin lascivă, aşa cum o ştim din vechime.

Cele cîteva portrete ale lui Paolo Veronese n-au făcut decît să-mi sporească admiraţia pentru acest maestru. Colecţia de antichităţi este minunată; deosebit de preţios, un fiu culcat al Niobei; busturile, trecînd cu vederea peste nasurile reconstituite, sînt de cele mai multe ori foarte interesante, un August cu coroana de cetăţean, un Caligula şi alţii.

Stă în firea mea de-a admira din toată inima ceea ce este măreţ şi frumos, iar cultivarea acestei înclinaţii zi de zi, oră de oră, prin lucruri atît de minunate, este cel mai îmbucurător dintre sentimente.

Într-o ţară unde te desfeţi ziua, dar te bucuri mai ales de seară, sosirea nopţii este deosebit de importantă. Atunci încetează orice muncă, călătorul se întoarce din plimbările sale, tatăl vrea să-şi ştie fiica acasă, ziua a luat sfîrşit; dar ce înseamnă de fapt ziua, noi, cimerienii, nu ştim. Trăind mereu în ceaţă şi mohoreală ne este totuna că e zi sau noapte; cît timp putem noi oare să ne preumblăm şi să ne desfătăm cu adevărat sub cerul liber? Aici, de cum vine noaptea, ziua a trecut cu desăvîrşire, cu dimineaţa şi seara ei; s-au isprăvit cele douăzeci şi patru de ore; începe o nouă socoteală, bat clopotele, se înalţă rugăciuni, servitoarea intră în cameră, cu lampa aprinsă şi spune « Felicissima notte ! » Ora aceasta se modifică cu fiecare anotimp, iar omul, care trăieşte aici cu simţurile treze, nu se poate înşela, căci plăcerile existenţei sale nu se rînduiesc după ceas ci după momentul zilei. Dacă i s-ar impune poporului ceasul german s-ar produce multă confuzie, căci ceasul lor se întrepătrunde cu cel al firii. Cu o oră şi jumătate înainte de căderea nopţii, nobilimea iese la plimbare, se îndreaptă spre Brà, pe strada lungă şi lată ce duce la Porta Nuova, iese pe poartă afară, pe lîngă oraş, şi de cum bat clopotele de noapte, se întorc cu toţii. Unii se duc la biserici să înalţe un « Ave Maria della sera », alţii se opresc în Brà; cavalerii se apropie de trăsuri, conversează cu doamnele, şi toate acestea durează destul; n-am aşteptat niciodată sfîrşitul, cei ce se plimbă rămîn pînă tîrziu noaptea. Astăzi a căzut o ploaie, tocmai atît cît să spele praful; priveliştea a fost într-adevăr veselă şi desfătătoare (. . .)

În româneşte de ONDINE CRISTINA DĂSCĂLIŢA

Acuarelă pictată de Goethe
în timpul călătoriei în Italia,
reprezentînd erupţia Vezuviului.

Diapozitive color EUGEN LUPU

AMELIA PAVEL

Goethe și peisajul

Nu va fi vorba în aceste rînduri despre Goethe și arta plastică: tema este în sine un capitol — și nu lipsit de importanță — al universului goethean. Vor putea să existe pe alocuri încrucișări; ceea ce însă ne-a ispitit aici atenția este exercițiul vizualității lui Goethe asupra naturii ca experiență umană și ca mediu de viață totală. Urmărirea acestui exercițiu devine în multe privințe revelatoare: pentru figura lui Goethe însuși, pentru cultura germană — pentru perioada istorică în care a trăit scriitorul.

O surprinzătoare constanță va marca reacțiile lui în fața priveliștilor naturii și chiar transcrierea ori încarnarea literară a impresiilor spontane în memorialistică și corespondență, prelucrate în creație. Regăsim frecvent aceleași motive care-l atrag; cu toate că aria de proiectare vizuală era la Goethe foarte mare datorită numeroaselor și variatelor lui călătorii, se pot observa traseele unor preferințe peisagistice capabile să alcătuiască în sine o hartă expresiv-subiectivă, numai pînă la un punct suprapusă hărților geografice reale. Persistența acestor trasee este și cronologică, ea nu străbate doar spații, ci și lungi intervale de timp. Vom găsi astfel în *Faust*-ul părții a doua — deci într-o operă tîrzie — descrieri de peisaj montan, transpuse aproape neschimbate, din notațiile călătoriilor în Alsacia (1770) și din primele două călătorii elvețiene (1775 și 1779).

Pe ce se concentrează aceste preferințe și în ce ordine a lucrurilor se înscriu? Au ele, în vreun fel, un caracter simptomatic? De la început trebuie reținut faptul că, aproape fără excepție, Goethe trăiește peisajul ca un călător; din aceste experiențe au rezultat decorurile de natură romanești, ca și cele mai multe din

---

Citatele sînt traduse din ediția « Hamburger Ausgabe, 1950—67 revăzută în 1970—80, Beck, München.

instantaneele peisagistice ale liricii goetheene. Călător: deci nu numai cu atenția și emotivitatea treze și în căutare de nou, ci și cu o disponibilitate distributivă, îndreptată concomitent în mai multe direcții. Acest fapt la Goethe, pentru care călătoriile fac parte dintr-un întreg program al creșterii interioare, capătă dimensiuni de spiritualitate reverberantă pe vaste întinderi axiologice. Sublinierea este cu atît mai necesară, cu cît o cultură a călătoriei se dezvoltă în toată Europa veacului al XVIII-lea, într-un spirit de curiozitate cordială, de perspectivă autoeducativă, pe care le întîlnim și la Goethe, dar cu mult depășite prin extensia cuprinderii și adîncimea conexiunilor și asociațiilor de idei — dacă n-ar fi să-l comparăm decît cu Rousseau. Contactul cu natura este pentru Goethe înainte de orice un mijloc de legătură directă cu alte sisteme de valori. Valori ale vitalității și existenței, valori morale, valori sociale, valori istorice și culturale, valori științifice se îmbină la el în receptarea priveliștilor. Rezultă o sinteză a experiențelor naturii, pe care o retrăiește, în forme mereu altele, în fața fiecărei noi întîlniri. Este un soi de recapitulare permanentă a raporturilor dintre valori și natură, care culminează în monumentalul peisaj metaforic din actul I al părții a doua din *Faust*:

Bat pulsurile vieții-mprospătate,
Slăvind aeriene zori în zare.
Iar tu Pămînt, dormind întreaga noapte,
Respiri odihnă-acuma sub picioare;
De bucurie toate-n jur tresaltă,
Și-o aprigă dorință mă străbate
Să tind spre existența cea mai înaltă —
Deschisă-i lumea-n pragul noii zile,
Pădurea-n mii de vieți sonore saltă;
Prin văi, ici-colo, neguri trec agile,
Dar clarul zării-n ripe se resfiră,
Și crengi și foi, mijind, țîșnesc fragile
Din hău-nmiresmat, unde dormiră;
Culoare de culoare-n vale-i trează
Cînd stropi pe flori și frunze se prefiră;
Un rai mi-e preajma ce se-ntemeiază.
(...)
Astfel în spate-mi soarele rămînă!
Căderea apei, vîjîind pe stîncă,
Tot mai plăcut cu ochiul meu se-ngînă.
Din praf în praf se sparge acum, adîncă,
Și mii de stropi în mii de rîuri varsă,
Înalta spumă-n vînt șoptește încă.
Cînd limpede, cînd cu icoană ștearsă,

Măreț născut de-acest vîrtej, apare
Și-o undă răcoroasă-n jur revarsă
Pestrițul arc, imobil-schimbătorul.
Strădania umană-n el s-arată
Gîndind la el, se limpezește dorul:
Viața-n răsfrîngeri de culori ne-i dată[1].

Componentele acestor sinteze cuprind: natura în sine, natura în context cultural și istoric, natura și amprentele ei sociale. Cele mai neașteptate — și totuși caracteristice — forme de receptare apar la primul capitol, cel liric, al contactelor cu natura ca atare. Neașteptate fiindcă, privite din perspectiva întregei creații goetheene, cu magia substanței și forței ei demonice, epitetele care marchează impresiile din natură ale scriitorului, în special la faza lor primă, dar nu numai, provin surprinzător dintr-un repertoriu al drăgălășeniei vesele, al cumințeniei grațioase, al fericirilor simple. « Grădina » orînduită prietenos, este simbolul acestor preferințe: grădina înrudită cu « Paradiesgärtlein »-urile însorite ale picturii medievale din zonele renane. Motivul apare insistent în descrierile de călătorie preitaliene. În 1776, evocă într-o scrisoare către Charlotte von Stein « grădinița drăgălașe » la marginea « frumoaselor livezi ale văii ». « Totul înflorește, toate păsărelele cîntă ». Alsacia este, de fiecare dată cînd o străbate, un prilej reînnoit de a gusta înfățișările idilice ale peisajului și de a distribui epitete adecvate. Tot într-o scrisoare către Charlotte von Stein, din cursul călătoriei alsaciene în 1776, Goethe notează: « O zi neobișnuit de frumoasă, o regiune fericită, totul este încă de un verde proaspăt, doar pe ici pe colo cîte o frunză de fag sau de stejar îngălbenită. Sălciile își mai păstrează frumusețea argintie. Un suflu blînd și cordial străbate întreaga regiune. Strugurii, la fiecare pas mai buni. Oricare casă de țăran are vița de vie pînă sub streașina acoperișului, fiecare curte are un chioșc bogat acoperit cu frunze. În apropiere Rinul și munții limpezi, pădurile alternînd cu pajiști și cîmpii cu înfățișare de grădini, îi fac pe oameni să fie buni și îmi dau și mie sentimentul unui soi de confort interior, de care de multă vreme duceam lipsă. » La Offenbach pe Main, cam în aceiași perioadă, Goethe scria: « Grădini, case care ajung pînă la Main, pretutindeni îngăduind accesul la împrejurimile pline de grație, transpun călătorul care poposește acolo, într-o stare plăcută-solemnă. Un îndrăgostit n-ar putea găsi pentru sentimentele sale un loc mai potrivit . . . O vedere deschisă peste ape pînă spre malul opus, arată încă de la primele ore ale dimineții o activitate de navigație a plutelor, corăbiilor și bărcilor, este o lume vie în ușoară trecere mai departe . . . Dar însăși curgerea singuratică și șoaptele fluviului cu înceata lui mișcare îl învăluie cu un farmec liniștitor pe cel ce se apropie ». Descrierile din timpul călătoriei dealungul Moselei, la Trier, apoi spre Coblenz — deși

[1] Din traducerea lui Ștefan Aug. Doinaș, Buc. 1982, p. 482

Golful Neapole, desen executat de Goethe în timpul călătoriei în Italia

făcute în plin război, în timpul « Campaniei din Franța », surprind prin faptul că, ori de cîte ori peisajul descris nu este în vreun fel direct implicat în teritoriul operațiunilor militare, epitetele aplicate de Goethe și atmosfera evocată păstrează același caracter senin-dulce, constituindu-se progresiv ca un simptom caracterizant, nu atît pentru geografia, cît pentru civilizația și spiritualitatea unei lumi. Un întreg spațiu cuprinzînd Alsacia, Lorena, sud vestul german de-a lungul rîului Saar, o parte a zonei renane și o bună parte a Elveției, înseamnă în experiența goetheeană descoperirea unei forme de civilizație pătrunsă pînă în înfățișările naturii. Goethe o va evoca, transpusă într-un registru de înaltă tensiune emoțională în Faust, partea I-a, printr-un discurs versificat al lui Faust în dialog cu Wagner. Este un discurs care vestește izbucnirea primăverii, ridicată la treapta simbolului — un simbol cu acțiune complex-iradiantă — sugerînd o continuitate de viziune și spiritualitate europeană, și care poate fi apropiat de simbolul primăverii din Parsifal.

Din gheață scăpate sînt rîu și izvoare,
Sub ochiul plăcutei, zglobii primăveri,
În vale speranța-nverzește-adieri,
O iarbă bătrînă și fără vigoare
Se trage napoi către munții severi.
. . . .
Elanuri și forme se-nvolbură toate,
Viața-n lumină culorile-și scoate,
. . . .
Pe poarta-nnegrită de vremuri și goală
În grupuri pestrițe mulțimi dau năvală,
Și toți bucuroși se zoresc.
Ei ziua-nvierii cinstesc,
Căci astăzi chiar lor li se pare că-nvie,
Din casele scunde cu odăile-n pîcle
Uitînd de unelte, de-a breslei robie[1].

Este de reținut că Goethe, în drum spre Italia, însă înainte de a ajunge acolo unde o nouă etapă — decisivă — îi va pecetlui experiențele, după ce descrie un peisaj din zona Innsbruck-ului în termeni asemănători celor mai sus arătați, intuiește nevoia unei concluzii pe rezultatele investigației lui în această arie a priveliștilor naturii, culturii și vieții cotidiene în Europa vremii sale. « Pentru universul pe care mi l-am creat, scrie el la 8 sept. 1786, din Brenner, am cucerit cîte unele, poate nu lucruri cu totul noi și neașteptate. Am și visat îndelung la modelul despre care de atîta vreme vorbesc, și prin care aș dori atît de mult să reușesc a comunica

[1] Din traducerea lui Ștefan Aug. Doinaș, Buc. 1982, p. 72

ceea ce se petrece în forul meu interior și ceea ce nu pot să zugrăvesc pe viu în fața ochilor fiecăruia ». — Odată ajuns în Italia, nu numai motivele descrierilor se schimbă, ceea ce este firesc, dar și atmosfera comentariului, chiar acolo unde anume motive peisagistice se repetă. Un exemplu simptomatic îl oferă reacția sensibilității goetheene la peisajul montan. Călătoria în Harz și călătoriile în Elveția îi prilejuiseră emoții solemne, dar îl și aduseseră într-o stare de luciditate maximă: nicăieri parcă nu-l simțim pe Goethe mai realist decît atunci cînd se află în mediul munților. În același timp tendința de a acorda înfățișărilor naturii semnificații simbolice cu paralelisme pe plan uman psihologic și moral — se accentuează în descrierile de priveliști cu munți. În deosebi în Elveția, — unde prima lui călătorie, în 1775, era denumită « Geniereise », o călătorie orgolios formativă, atenția îndreptată asupra « subtextului », moral-simbolic este foarte puternică[1]. Numeroase pasaje ale notațiilor autobiografice din această perioadă vor fi reluate în Faust, acolo cu o maximă potențare simbolistă. Atenția lui se îndreaptă în același timp științific, cu atenție către adîncuri, spre componenta geologică sau botanică a regiunii parcurse, spre studiul norilor și al luminii, spre tot ceea ce cuprinde — cum scria el în 1805 în caietul notițelor zilnice — « ființa muntelui în întregul ei complex », « de văzut cu ochii », « de cuprins cu spiritul ». « Das Naturereignis », (evenimentul natural spectacol), grandoarea perspectivelor, pe care le agreează cu o constantă predilecție (este de remarcat cît de frecvent apare în formulările peisagistice ale lui Goethe priveliștea panoramică « văzută de sus », ca din « zbor de pasăre ») nu este însă înrudită cu tipul de grandoare peisagistică romantică, de pildă din picturile lui Caspar David Friedrich, pe care Goethe l-a cunoscut, l-a admirat, deși cu anume rezerve caracteristice. Felul în care înțelege Goethe grandoarea naturii este tocmai una științifică, științific-filozofică în multe privințe apropiată, dacă rămînem în epocă, de viziunea și atitudinea față de natură a pictorului Runge; iar privită în mare, comparabilă cu viziunea lui Leonardo da Vinci. Dealtfel într-o serie de note recapitulative datînd din intervalul 1800—1817 ale unor experiențe peisagistice, Goethe se referă la Leonardo în legătură tocmai cu motivele montane. « Scrierea lui Leonardo da Vinci cu privire la originea albastrului munților aflați la depărtare, îmi aducea o bucurie reînnoită. Ca artist care știe să contemple și să înțeleagă nemijlocit natura, să ia în considerație aparențele pătrunzîndu-le tîlcul, Leonardo a nimerit direct și fără ocoluri, explicațiile juste . . . Astfel, datorită lor, mi-a fost dat să înțeleg că lumina tainic limpede, este energia supremă, veșnică, unică și indivizibilă. »

Motivele peisajului italian, pe măsură ce șederea în Italia se prelungește, se conturează tot mai subliniat cu îmbinări inseparabile între peisaj și arhitectură. Paginile romane ale « Călătoriei în Italia » scot la iveală o viziune a naturii în care

[1] În acest punct, latura romantică a lui Goethe este sigur prezentă, legată însă și de « underground »-ul secolului al XVIII-lea, de interesul lui pentru Lavater, Cagliostro ș.a.

iatura idilic-grațioasă și toate aspectele ei « cuminți », « drăgălașe », « dulci », « voioase », fac loc unei atmosfere sezisant comparabilă, peste veacuri, cu realismul magic al lui Chirico. Iată o notație din 1788 (rescrisă în 1829) la Roma, în apropierea statuii lui Marc Aureliu. « Complet întunecat, aruncîndu-și umbra sumbră îmi stătea în față arcul de triumf al lui Septimiu Sever; în solitudinea Viei Sacra obiecte de obicei atît de familiare îmi apăreau străine și fantomatice. Iar cînd m-am apropiat de sublimele rămășițe ale Coloseului și am aruncat o privire în spațiul interior, încuiat, al acestuia, nu pot să neg că m-a cuprins un soi de spaimă, și că mi-am grăbit întoarcerea. » Mai senină, dar nu diferită ca atmosferă este și o altă vedere nocturnă a Romei: « Frumusețea pe care o oferă străbaterea Romei pe lună plină, nu și-o poate nimeni imagina dacă n-a făcut-o. Toate detaliile sînt absorbite de marile mase de lumină și întuneric, și doar imaginile monumentale în generalitatea lor, se înfățișează ochiului ». Este aproape o pictură abstractă. — În alte regiuni ale Italiei — la Veneția, Neapole, în Sicilia — simțul concretului își redobîndește prioritatea: asocierea istorică cu arhitectura pe deoparte, și curiozitatea științifică privind alcătuirea geologică și vegetală a locurilor pe de alta, rămîn definitorii. Vizitarea Vezuviului și cercetările botanice de la Palermo, unde Goethe considera că a descoperit « planta originară », « planta-mumă », rămîn momente memorabile sub acest aspect. Deprinderea de a stabili legături între peisaj și arhitectură, de a le « vedea » ca ansambluri, deprindere dezvoltată în Italia, chiar dacă unele semne premergătoare pot fi întîlnite și în călătoriile de primă tinerețe — de pildă în Alsacia, la Strasbourg, cînd descrie catedrala — dobîndește semnificații noi în călătoria tîrzie post italiană, întreprinsă în 1814 în zonele Rin, Main, Neckar. Acum, castelele și bisericile vechi germane sînt receptate ca implantate în natură; cu mai puține epitete din repertoriul celor folosite în tinerețe, Goethe reconstituie totuși o atmosferă senină, activă, eficientă, de concepție germanică subliniată. Un singur exemplu, edificator, dintre multele posibile: este o notație din 1814, de la Eibingen: « astfel privind din dreptul capelei în jos spre rîu și localități puteai vedea cea mai minunată procesiune, rezultată din suita multicoloră a ornamentațiilor sculptate și pictate, aurite și lăcuite; prin acest spectacol dobîndeai plăcutul sentiment că fiecare, cu sarcinile și eforturile lui, putea spera binecuvîntare și edificare interioară pe parcursul întregei vieți » — Faptul că Goethe a instalat ca fundaluri în creațiile literare și mai ales în Faust decoruri semnificative pentru un univers al civilizației gotice și al civilizației faptei înseamnă totodată o opțiune, maturizată desigur prin experiențele în mediul clasicității greco-romane, dar decisiv influențată de prezențele repetate în miezul formelor de civilizație a acțiunii practice, repurtată în dinamica ei asupra gîndirii contemplatoare. Rămîne întrebarea dacă Goethe a realizat opțiunea în deplină deliberare cu sine însuși. Afirmații directe în legătură cu această problemă nu există; și nici în desenele și gravurile lui de călătorie nu se poate citi o altă concluzie decît grija, aproape obsesivă, și fără excepție, de a uni imaginea naturii cu imaginea de arhitectură, de artă.

DESPRE POEZIA POPOARELOR

J. W. GOETHE

Cîntece sîrbești

Deja de-o bună bucată de timp li se recunoaște diferitelor creații populare specifice o valoare deosebită, fie că prin aceasta națiunile ca întreg își transmit chestiunile ce le frămîntă, cu privire la raporturi statale și familiale majore, la unitate și dezbinare, la alianță și război, fie că indivizii conferă astfel expresie, în mod intim, interesului lor liniștit, casnic și sufletesc. Încă de-acum jumătate de veac, există în Germania această preocupare, urmărită cu gravitate și în tihnă, și nu tăgăduiesc că fac eu însumi parte dintre cei care au continuat să răspîndească și să promoveze neîncetat și în toate felurile posibil, un studiu bazat pe această referință, așa cum n-am șovăit să îndrept din cînd în cînd atenția compozitorului de sensibilitate pură asupra vreuneia dintre aceste poezii de o anume spiritualitate și cantabilitate.

Cu acest prilej, mărturisim cu plăcere că acele așa-numite cîntece populare își fac intrarea în lume cu precădere prin melodii mîngîietoare, care se insinuează în sunete simple, neintegrabile unei structuri muzicale regulate, revărsîndu-se de obicei în tonalități moi, și transpunînd astfel sufletul într-o stare de compasiune

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

în care zăbovim cu o anume nedefinită plăcere generală, lăsîndu-ne pradă unei desfătări molatece, parcă sub vraja sunetelor unei harpe eolice, și la care în continuare ne tot reîntoarcem cu dor.

Și dacă în fața noastră vedem, în sfîrșit, așternute de mînă pe hîrtie sau poate chiar tipărite, asemenea poezii, le vom conferi o valoare categorică doar atunci cînd ele se adresează, tulburător, atît sufletului cît și minții, deopotrivă imaginației și memoriei, și cînd ne înfățișează particularitățile unei seminții originare într-o transmitere nemijlocită, plină de miez, oferind spre contemplare, cu cea mai mare pregnanță, locurile de care se leagă întîmplarea și raporturile izvorîte de aici (. . .).

Din această întreagă diversitate ce ne-a parvenit în ultimul timp, amintim numai cîntecele neogrecești, care ajung în timp pînă la noi, și de care cele sîrbești, deși mai arhaice, de bunăseamă că sînt legate, ori poate că mai curînd se influențează și se întrepătrund, în bună vecinătate.

Trebuie însă să ținem seama de un punct esențial, pe care fără îndoială nu-l vom omite: izolate, în afara unui context, astfel de poezii naționale nu pot fi privite, încă mai puțin judecate și cu atît mai puțin gustate în spiritul cuvenit. General umanul se repetă în sînul tuturor popoarelor, nu stîrnește însă un interes propriu-zis înveșmîntat fiind într-un port străin și întîmplîndu-se și sub un cer îndepărtat; specificul unui popor, în schimb, uimește doar, ne apare straniu, adeseori dezagreabil, ca orice particularitate pentru care nu avem încă noțiune, pe care n-am învățat încă să ne-o apropriem; de aceea astfel de poezii trebuiesc considerate în număr mare, pentru că astfel mai lesne se vădesc și pot fi apreciate bogăția și sărăcia, mărginirea ori deschiderea, izvodirea profundă ori platitudinea cotidiană.

Dar să nu zăbovim prea mult la această introducere cu caracter mai general și să abordăm fără întîrziere problema noastră. (. . .)

Înainte de toate ar trebui analizat specificul local sîrb, mai vechi, este însă dificil să-ți formezi la repezeală o părere. Doar în răstimpuri scurte a rămas neschimbat; poate fi aflat sub formă cînd extinsă cînd comprimată, fără unitate sau concentrată după cum dezbinarea internă ori presiunea din afară au condiționat națiunea.

În orice caz cadrul natural trebuie imaginat mai larg și mai vast decît în vremurile noastre, și dacă vrem într-o măsură oarecare să ne transpunem la fața locului, trebuie să ne oprim pentru început la confluența Savei cu Dunărea, unde astăzi se află așezat orașul Belgrad. Dacă imaginația parcurge, în amont, malul drept al rîului dintîi, și în aval malul celui de-al doilea, conturînd astfel granița nordică, se poate avînta apoi spre sud, spre munți, și, trecînd deasupra lor pînă la Marea Adriatică înspre vest, pînă în preajma Muntenegrului.

Și dacă ne uităm împrejur, la vecinii mai apropiați ori mai îndepărtați, vom afla de existența unor legături cu venețienii, cu ungurii și cu felurite alte neamuri schimbătoare, în vremurile mai de demult, însă îndeosebi cu imperiul grec, cînd plătindu-i, cînd pretinzîndu-i tribut, cînd dușman, cînd aliat; mai tîrziu se va păstra mai mult sau mai puțin același raport față de imperiul turc.

Chiar dacă și cei din urmă veniți au dobîndit dragoste de pămîntul și meleagurile din regiunea Dunării, și chiar dacă, pentru a-și asigura proprietatea, au ridicat pe culmile apropiate cetăți cu aspect de orașe fortificate, poporul va rămîne mereu într-o stare de încordare războinică; constituția lor este un fel de uniune de principate sub domnia slobodă a unui suveran, căruia unii i se supun la poruncă, iar alții ca urmare a unor rugăminți politicoase.

În ceea ce privește însă succesiunea ereditară a despoților mai mici sau mai mari, aceasta se sprijină mult, ba chiar în întregime pe hrisoave străvechi care se află ori în mîna clerului, ori în trezoreria feluriților participanți la putere (. . .)

Să începem prin a pomeni, după cum e și firesc, de aventurile războinice. Cel mai mare erou al lor, Marko, aflat în raporturi bune cu împăratul din Adrianopole, poate apărea ca o figură brută, contrapusă grecului Hercules, persanului Ruslan, dar bineînțeles într-o modalitate scită deosebit de barbară. El este cel mai de seamă și cel mai neînfrînt dintre toți eroii sîrbi, avînd o forță nemărginită, o putere de a voi și de a înfăptui ce nu cunoaște opreliște. Călărește un cal o sută cincizeci de ani, ajungînd el însuși la trei sute; moare într-un tîrziu în deplinătatea forțelor sale, neștiind singur cum de i s-a putut întîmpla asta.

Epoca cea mai timpurie a acelor vremuri se dovedește deci a fi păgînă de-a binelea. Poeziile din perioada de mijloc au o tentă creștină; de fapt ea este numai bisericească. Faptele bune sînt singura mîngîiere a celui care nu-și poate ierta marile nelegiuiri. Întreaga națiune este cuprinsă de aceeași superstiție a poeziei; un șir de întîmplări au loc în prezența îngerilor, în schimb nici urmă de Satana; morții joacă roluri însemnate și oamenii cei mai dîrji vor fi intimidați de uimitoare presimțiri, preziceri, mesaje aduse de păsări.

Peste tot însă și peste toate domnește un soi de divinitate irațională. Pretutindeni bîntuie o creatură fatidică, numită Vila, căreia nu i te poți opune, sălășluind prin pustietăți, trăind prin munți și păduri, împărțind prin sunet și voce preziceri și porunci, comparabilă cu bufnița, apărînd însă uneori în chip de femeie, lăudată ca vînătoriță deosebit de frumoasă, trecînd chiar drept culegătoare de nori, îndeobște însă mai curînd făcînd răul decît binele din cele mai străvechi timpuri, așa după cum lucrează în general orice așa numit destin.

În perioada de mijloc trebuie luată în considerație lupta cu turcii, care începuseră să cîștige supremația pînă la bătălia de la Amselfelde, în 1389, pierdută prin trădare, în urma căreia nu va întîrzia nici subjugarea deplină a poporului. Din luptele lui Czerni Georg desigur au mai rămas vestigii poetice; în perioada cea mai recentă li se alătură nemijlocit suspinele deznădăjduite ale sulioților, în limba greacă ce-i drept, dar în sensul mai general al acelor nefericite națiuni mijlocii, ce nu sînt apte să se constituie în sinea lor și să creeze un contra echilibru în fața puterilor învecinate.

Cîntecele de dragoste, pe care, la rîndul lor, nu ți le poți apropia și nu le poți gusta și aprecia în mod izolat, ci în număr mare, sînt de o frumusețe superioară; ele exprimă înainte de toate mulțumirea desăvîrșită, fără nici o rezervă, a celor doi îndrăgostiți, unul cu celălalt; ele sînt, în același timp, spirituale și de o grație plină de haz; explicații abile dintr-o parte sau din ambele surprind și delectează, cu înțelepciune și fără teamă piedicile sînt învinse pentru a ajunge în posesia celor rîvnite; în schimb, o despărțire iremediabilă, resimțită dureros, este îndulcită uneori de perspectivele de dincolo de mormînt.

Despre orice ar fi vorba, totul este prezentat pe scurt, dar îndeajuns, introdus de regulă printr-o descriere a naturii, printr-un oarecare fior peisagistic ori inițierea vreunei forțe elementare. Întotdeauna simțămintele se dovedesc a fi cele mai autentice. Tandrețea în exclusivitate îi revine tinereții, bătrînețea este desconsiderată și dată la o parte; fetele ce se oferă cu prea mare ușurință sînt respinse și părăsite; în schimb tînărul se arată uneori și el fugar, fără nici o pricină, devotat mai mult calului decît frumoasei sale. Dacă însă cei doi țin în chip serios și cu credință unul la celălalt, atunci va fi neîndoielnic nimicită, cu multă hotărîre, poziția inoportună de conducător a unui frate sau a unei rude oarecari, în cazul în care tulbură alegerea și înclinația.

Asemenea calități însă se descoperă numai în și prin ele însele, iar prezentarea în puține cuvinte a diversității motivelor și întorsăturilor pe care le admiră la cîntecele de dragoste sîrbești este desigur o întreprindere riscată. (. . .)

Pentru a vorbi acum despre relația dintre mine și această literatură, trebuie să mărturisesc pentru început, că nici nu mi-am însușit, nici n-am studiat vreunul din dialectele slave, în pofida celor cîteva prilejuri avute, rămînînd astfel complet în afara întregii literaturii originale a acestor mari popoare, fără însă a mă înșela vreodată asupra valorii creațiilor lor literare, în măsura în care au putut ajunge pînă la mine.

Au trecut deja cincizeci de ani, de cînd am tradus cîntecul de jale al aleselor femei, ale lui Asan Aga, care poate fi găsit în însemnările de călătorie ale abatelui Fortis și de-aici în notele morlahice ale contesei Rosenberg. L-am tradus după varianta franceză alăturată, cu intuiția ritmului și avînd în vedere orînduirea cuvintelor în original. La dorința mea, manifestată foarte viu mi-a parvenit apoi o scriere din toate limbile slave ; mi-am aruncat însă privirea doar asupra fiecăreia în parte ; nu mi-am putut forma o noțiune generală și nici nu le-am putut clasifica pe grupe caracteristice.

În ceea ce privește însă poeziile sîrbești, ele au fost greu de obținut din pricini pe care le-am semnalat mai sus. Nefiind scrise, s-au păstrat prin transmitere orală și acompaniate de un instrument de coarde, numit guslă, în păturile de jos ale națiunii ; s-a întîmplat chiar ca, cerîndu-li-se unor sîrbi, aflați la Viena, să dicteze astfel de cîntece, această cerere să fie refuzată, pentru că bunii oameni n-au putut să-și explice cum cîntecele lor nemeșteșugite, disprețuite în patria lor, pot fi cît de cît apreciate de oamenii cultivați. Mai mult chiar, se temeau ca aceste cîntece naturale să nu fie defavorabil comparate cu poezia germană pe deplin formată, dezvăluind astfel în chip batjocoritor starea mai necioplită în care se afla națiunea lor. Au fost convinși de contrariu și de intenția serioasă prin atenția acordată de germani acelui cîntec de jale, reușindu-se ca, din cînd în cînd, desigur și printr-o conduită adecvată, să se obțină în mod fragmentar consemnarea mult rîvnită.

Toate acestea n-ar fi avut nici o urmare, dacă un bărbat vrednic, pe nume Vuc Ștefanovici Karadcici, născut în 1787 și crescut la granița dintre Serbia și Bosnia, nu s-ar fi familiarizat de timpuriu cu limba lui maternă care la țară se vorbește mai curat decît la oraș, și n-ar fi îndrăgit poezia ei populară. S-a dedicat cu cea mai mare seriozitate acestei probleme, și a scos la Viena în anul 1814 o gramatică sîrbească, și în același timp, o culegere de cîntece sîrbești, o sută la număr. Chiar atunci le-am obținut dimpreună cu o traducere germană. (. . .)

În acest scop, limba germană este deosebit de adecvată ; se potrivește cu ușurință diferitelor idiomuri, se leapădă de orice îndărătnicie și nu se teme că i se vor reproșa inadecvări și fapte neobișnuite de limbă ; într-atît de bine știe să se-ntruchipeze în cuvinte, cuvinte compuse, sintagme, expresii și în toate cele ce țin de gramatică și retorică, încît chiar și atunci cînd am vrea să le reproșăm autorilor vreo temeritate mai bizară din producțiile lor proprii, i-am concede totuși limbii dreptul ca, în cazul traducerii, să se păstreze în apropierea originalului în toate privințele.

Și nu este lucru neînsemnat cînd o limbă se poate lăuda cu aceasta ; și dacă va trebui să considerăm cu deosebită recunoștință faptul că popoare străine își însușesc, în maniera lor proprie, cele elaborate de noi în chip original în cadrul propriei noastre sfere, nu este totuși mai puțin important ca străinii să reușească să găsească și nespecificul la noi. Dacă ne reușește o astfel de apropiere, lipsită de afectarea de pînă acum, în mai multe direcții, atunci străinii vor trebui în scurt timp să-și îndrepte atenția asupra pieții noastre, pentru a primi prin mijlocirea noastră mărfurile pe care și le-ar procura altminteri cu greutate din prima mînă.

În românește de GHEORGHE PASCU

GRETE TARTLER

Motive persane și arabe în «Divanul occidental-oriental»

Opoziția aparentă — de fapt, complementaritatea — dintre Orient și Occident a bîntuit mai toate mințile doritoare de acea cunoaștere a lumii în totalitatea ei, *Totalerkenntniss der Welt:* în ce măsură ar apropia Răsăritul (contemplația, tradiția) de Apus (acțiunea, modernitatea); în ce măsură tendința naturală de acțiune a occidentalilor va îngădui acestora să recunoască necesitatea « motorului imobil » al cunoașterii contemplative.

Civilizația islamică a fost un bun intermediar din multe puncte de vedere, prin asemănarea ei cu starea Europei medievale; e de înțeles prin urmare că, după ani de luminism, raționalism și gust clasicizant, Voltaire, Montesquieu și Wieland au ales în primul rînd lumea Islamului ca izvor de reîntinerire spirituală. Rațiunea juca și acolo un rol important; etica era asemănătoare; poetul, cîntărețul era cinstit ca prinț, mag și învățat al neamului său, fiind în același timp un bun muzician și un filolog-meșteșugar priceput la șarade gramaticale și la jocuri de cuvinte. Oamenii cultivați erau căutați și prețuiți, dar cultivate erau toate tipurile de personaje ale literaturii arabe și persane: cerșetorii rătăcitori, hamalii, roabele-muziciene, curtenii, războinicii — toți vorbeau aceeași aleasă limbă literară, erau la curent cu tot ceea ce compuseseră marii poeți ai vremii, memorau sute de versuri. Luminiștii europeni aveau deci cum să demonstreze că etica și religiozitatea nu țineau de o singură religie, că Orientul nu era o țară a Anticristului — credință la întărirea căreia traducerea lui Galland din *1001 de nopți* (1704—1717) a contribuit în bună măsură.

În aceste vremuri ale întîlnirii cu Orientul, Goethe, a cărui plăcere de a fabula i-a determinat pe unii biografi să-i caute « un strop de sînge turcesc în vine »[1], avea să descopere pentru gîndirea sa panteistă, puternic atinsă de spinozism și de concepțiile magic-alchimice ale lui Paracelsus, Agrippa și van Helmont, adevărate rădăcini în Orient. Înțelegerea naturii ca un organism mereu viu, căutarea « scrierii cifrate » din obiecte și ființe, amintind, mai departe de « semnăturile astrale » paracelsiene, de *materia signata* a lui Ibn Sina, înțelegerea timpului ca destin — diferit pentru orice obiect și proces, înțelegerea divinității ca o sumă, un total al făpturilor create — toate acestea își pot găsi obîrșia în Orient. Cunoașterea literaturii și a filosofiei islamice a fost o veche dorință a lui Goethe și a început cu mult înaintea lucrului la *Divanul occidental-oriental*. Încîntat încă din copilărie de cele *1001 de nopți*, pe care le cunoștea în traducerea lui Galland și în versiunea germană semnată de M. Habicht, H.F. von der Hagen, K. Schall (*Breslauer Ausgabe* 1824/25), Goethe avea să cerceteze la Weimar, alături de Wieland, toate traducerile vremii din literatura orientală, fiind în corespondență cu vestiții specialiști, precum Meyer, Paulus, Kosegarten, și achiziționînd pentru biblioteca ducală tipărituri și manuscrise.

Desigur, cele *1001 de nopți* au lăsat urme în mai toate cărțile importante ale vremii, prin urmare și în opera titanului de la Weimar[2]: de la folosirea în texte a arsenalului vrăjitoresc oriental (covorul zburător, hainele pentru zbor) sau preluarea unor tipuri

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

de personaje (bărbierul din *Anii de drumeție ai lui Wilhelm Maister*, mijlocitorul între îndrăgostiți din *Afinități elective*, bălatul — paznic de comori, Felix, Euphorion) la evocarea unor figuri episodice (doamnele muziciene în *Noul Paris*, doctorul mag, uriașul din *Lila*, balaurul-paznic de comori, flăcăul care-și risipește averea pentru o frumoasă fată, în *Faust II*) și la preluarea unor elemente topografice (castelul negru din *Lila* și *Anii de drumeție. . .*, palatul subpămîntean din *Nuvelă* și *Faust II* etc.). De asemenea, înlănțuirea povestirilor, schema componistică precum și motivele lor etice trimit la tipul de istorisire arabă.

Mai mult însă decît cele *1001 de nopți*, cunoașterea poeziei clasice arabe și persane face din opera de maturitate a lui Goethe un loc de întîlnire între Orient și Occident; scris anume în acest scop, *Divanul occidental-oriental* (1814—1819) demonstrează complementaritatea celor două lumi atît de diferite. Poate din iubirea sa pentru Marianne von Willemer, pe care o « deghizează » în Zuleica, iubita legendarului Yusuf, poate din pricina înțelepțirii datorate curgerii vremii, Goethe hotărăște o *hegiră* literară în Orient, o fugă spre tărîmurile « ale căror izvoare și pîraie, ale căror de sete astîmpărătoare ape le-am adus către straturile mele de flori » (*West-östlicher Divan*, Akademie-Verlag Berlin, 1952, II, p. 3.). Ca niciodată, dorind să fie bine înțeles, ori prețuind cum se cuvine însemnătatea demersului său, recurge la comentarii, note, o *Introducere* în care se descrie pe sine drept călător în depărtate ținuturi: « cine vrea să înțeleagă/, un poet, în țara-i meargă » (*op. cit.* II, p. 168) [3]. Declară că a rămas german în obiceiuri și estetică și n-a atins decît prea puțin din gradul înalt de măiestrie artistică și artizanală (*Künstlichkeit und Künstelei*) al orientalilor. De la *Hegira* aștepta întinerire, aer proaspăt, extaz.

Bibliografia sa rezultă din fișele și însemnările pe marginea unor serioase lucrări de orientalistică, unele din ele și astăzi consultate de specialiști: J. v. Hammer, *Geschichte der schönen Redekünste Persiens*, Wien 1697 și, de același autor, *Der Divan von Mohammed Schemseddin Hafis*, Stuttgart und Tübingen, 1812—1813; lucrările lui d'Herbelot — *Bibliothèque orientale*, Paris 1697, Th. Hyde — *Historia Religionis Veterum Persarum*, Oxford 1700, J. Malcolm — *The History of Persia*, London 1815, K.E. von Oelsner — *Mohammad*, Frankfurt 1810; traducerile contelui Ludolf, *Fundgruben des Orients*, Wien 1809, și ale lui William Jones, *The Moallakat or Seven Arabian Poems*, London 1784; transpunerile comentate ale lui H. Fr. von Diez și Th. Arnold, precum și descrierile de călătorie ale lui A. Olearius, J. B. Tavernier, Pietro della Valle, E. S. Waring (Goethe, *op. cit.* III, *Paralipomena*, pp. 145—189). S-au păstrat de asemenea de la Goethe exerciții de scriere în arabă, persană, ebraică, sanscrită, uneori doar cuvinte disparate sau exerciții gramaticale, alteori transcrieri de titluri, versuri și chiar, în arabă, formule de *Bismi-llah*, din care cităm una apropiată spiritului esoteric goethean: *Bismi-llahi ar-rahmani-r-rahimi, fatiri-s-samawati wa-l-'ardi wa 'alami-l-gaybi wa-s-sahadati* [4], « în numele lui Allah atotmilostivul îndurătorul, creatorul cerurilor și al pămîntului, al lumii celor ascunse și al celor ce se pot vedea » (Goethe, *op. cit*, III, p. 279)

Într-adevăr, la prima vedere Goethe era preocupat mai ales de « lumea celor ascunse ». Consultînd lista autorilor arabi și persani studiați în timpul scrierii *Divanului*, se poate observa că e vorba de mulți poeți ismaeliți sau *sufi*, sau care pot fi interpretați ca atare. Preferații sînt Hafez, Saadi, Ferdousi, Djami, Djalalu-din Rumi, iar dintre arabi, Al-Mutanabbi și Al-Buhturi. Este de înțeles că idealismul panteist al « Fraților purității » (*Ihwan as-safa'*), marcat de logica lui Aristotel, de neoplatonica teorie a numerelor și a emanației, de istoria naturală a lui Ptolemeu și antropologia lui Galen, a făcut asupra lui Goethe familiară impresie. Predecesori ai lui Avicenna, « Frații purității » reprezentaseră un puternic ferment filosofic dar și politic în perioada abbasidă, asemănători fiind prin aceasta sectei *shiite* a ismaeliților (numiți astfel după imamul lor Muhammad ibn Isma'il). Doctrina ismaelită, elaborată de Abdullah ibn Maymun Al-Qaddah în dorința de a disloca puterea arabă și a reda Persiei toate drepturile, profesa interpretarea alegorică a Coranului, *ta'wil*, spunînd de pildă că oprirea vinului trebuie să fie înțeleasă că mîndrie spirituală, etc. Prin misionari precum Hamdan ibn Al-Ash'ath, poreclit *Qarmat* din pricina brațelor și a corpului său scurt, de unde și numele de sectă *qarmată*, ismaeliții își răspîndeau învățăturile cu eficiență, devenind în Orient tot mai numeroși, chiar dacă sub diferite nume (li se mai spunea « gruparea celor șapte », *sab'i*, sabeenii; gruparea « esoterică », *bătini*; « doctrinară », *ta'limi*; « care cinstește descendenții Fatimei, fiica Profetului și soția lui Ali, *fatimi*; « ereticii necredincioși », *malahida*; « mîncătorii de hașiș », *hašiši* celebrii « Asasini »). Doctrina, legată de numerele 7 și 12 (relația fiind aceeași ca între planete și semne zodiacale, zile și luni, vertebre cervicale și vertebre dorsale, tonuri și semitonuri) vorbea despre șapte principii sau emanații, văzute ca șapte trepte ale existenței. Omul nu poate atinge Adevărul neajutat, iar învățătura, *ta'lim*, e primită de la Rațiunea Universală, care uneori se încarnează într-un profet sau învățător (de aici frecventa temă a dascălului în literatura vremii). Al șaptelea ciclu profetic, al lui Muhammad ibn Ismail (după Adam, Noe, Abraham, Moise, Isus și Mohamed) este cel ce interpretează alegoric legile religioase, recomandînd practicarea lor din « interior » (cea formală fiind pînă la urmă abandonată), care spune că dincolo de pre-existență (*as-sabiq*) și de cele ce vor urma (*at-tali*) se află o Ființă care n-are nici nume, nici atribut, despre care nu se poate predica nimic și care nu poate fi adorată (probabil « timpul fără margini », *zerwan akarana*, din sistemul zoroastrian); inițiatul devine un filosof pur și simplu, liber să adopte ce sistem sau amestec de sisteme i-ar fi pe plac.

Pe de altă parte, panteismul theosophic al *sufi*-lor (asceții purtători ai cămășii de lînă, *suf*) părea să fie în antiteză cu ismaelismul prin chietismul și eclectismul său. Aforismele favorite ale *sufi*-lor, « cîte suflete, atîtea căi către Allah » sau « caută învățătură, de-ar fi și-n China, întăresc ideea că lumea fenomenelor și a simțurilor e o nălucă, prin care doar acel *itinerarium mentis ad deum*, *tariqa mawlawiya*, poate scoate la liman. Lumea e înțeleasă ca o oglindire a divinității, creația — ca o revelare a comorii ascunse, cunoașterea — ca un lucru posibil doar cu ajutorul contrariilor (înțelegerea luminii prin beznă, a binelui prin rău). Cel mai mare pas pe « cărarea » *sufi*-lor (*tariqa*), cercetată și de Goethe, este topirea, arderea, pieirea în lumina divină (*fana' fi-llah*) — la care chiar și o dragoste pămîntească poate duce. De aceea, dragostea, vinul, cîntecul, orice stare care poate să provoace extazul, sînt considerate un fel de procese alchimice, capabile să transforme metalul omenesc în aur divin.

Cele douăsprezece cărți ale Divanului *occidental-oriental* cuprind numeroase motive *qarmate* și *sufi*, în general preluate prin intermediul poeziei lui Hafez.

Cel mai bine cunoscut în Europa e motivul fluturelui și al luminării, al contopirii cu lumina sacră (fluturele ars ia culoarea flăcării). Legenda spune că în Valea Morții, una din cele șapte văi inițiatice ale « cărării » sufite, s-ar fi adunat toți fluturii, gravitînd în jurul văpăii, întrebîndu-se ce-ar putea să fie acea minune. Se apropiau pe rînd, dar unul singur a reușit să pătrundă în flacără. Cînd regele lor văzu de departe că fluturele îndrăzneț se identificase cu văpaia și primise calitățile acesteia, zise « iată unul care a aflat ce voia să știe — dar el singur a înțeles ! » [5]. În măsură asemănătoare, moartea îi va părea lui Goethe un « dor preafericit » de unire cu lumina, aceeași aventură de unul singur în miezul flăcării: « Înțelepților le scriu,/ că mulțimea rîde iară:/ vreau să laud tot ce-i viu/ și în flăcări vrea să piară./ În fiori de nopți de-amor/ cînd creezi și-ai fost creat/ te cuprinde straniu dor/ lumî-

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

nări cînd lin se bat. / Nu mai poţi rămîne -ncins / de a beznei umbră mare / un gînd nou te-a şi desprins / spre mai -naltă fiinţare. / Nici un spaţiu nu-ţi retează / zborul, vii chemat oricum / pînă cînd, flămînd de rază, / fluture, eşti însuţi scrum. / Dar cît n-ai cuvintele-aste : / « mori şi-apoi fii iară », / nu eşti decît tulbur oaspe / într-o sumbră ţară *(Selige Sehnsucht, op. cit.*, I, 22). Cuvintele *Stirb und werde !* îi sînt evocate lui Goethe şi de « încercarea » poeziei ; lăudîndu-l pe Hafez, îl compară cu o scînteie care a aprins cetatea, chiar dacă ea s-a stins demult ; văpaia unui poet are « jar veşnic », e menită « să dea iarăşi curaj unei inimi germane » *(Nachbildung, idem*, p. 33). Poezia, asemenea focului, nu poate fi acoperită ; văpaia nu rămîne sub obroc *(Geständniss*, I, 10). Ea face din poet aproape un sfînt ; Hafez este un bun exemplu : « o, tu, cel care fără a fi pios, eşti preafericit ! » *(Offenbar Geheimnis*, I, 34). Ca la Al-Hallağ[6], arderea e un adevărat martiriu : « Dragostea-i duşmănoasă, spun dar : / cu inimă tare grea cînt. / Vezi lumînările care, arzînd / se topesc şi dispar » *(Ergebung*, I, 52).

Un alt motiv *sufi* preluat de Goethe e cel al plasei de paianjen. Lumea rămîne o ţesătură înşelătoare în care cade gîza, hrana pămîntească ; dar Stăpînul poate oricînd s-o mături ; chiar dac-ar avea toate bogăţiile lumii, omul le poate pierde într-o clipită. Această ţesătură-învelitoare care, oricît de fină, îngreunează căutarea, trebuie arsă, pentru ca sufletul să alerge nestingherit pe « cărarea » devenirii. Goethe recepteazā din parabolă simbolul lumii-nălucă, înşelătoare, măruntă : « Oamenii, cu mic, cu mare / ţes o plasă oarecare / (. . .) De-o ia mătura pe sus / strigă : vai, cîte-s de spus ! / Ce palat măreţ s-a dus ! » *(Alle Menschen gross und klein*, I, 212). După metafora din vechime, lumea e vis : « Cît stai pe lume, trece ca un vis / călătoreşti prin el — cît îţi e scris ; / nici frig, nici arşiţă nu ţii în chingă, / tot ce-a-nflorit e gata să se stingă » *(Deschelal-ad-Din Rumi spricht*, I, 82). De altfel, chiar dac-ar fi binevoitoare, lumea nu poate decît să înşele : « Strădania-i urmează şchiopătînd / al vieţii iute fir şi e-n zadar : / ce-aveai nevoie cu mulţi ani în urmă / primeşti doar azi, cînd nu-ţi mai pare dar » *(Wer wird von der Welt verlangen*, I, 96).

Motivul dascălului sau al călăuzei apare în poemele care caută drumul fără ocol la cucerirea gnozei, *'irfan*. Un bun ghid, *murshid*, poate ajuta prin înţelepciunea sa la scurtarea încercărilor : « Lîngă Ştiutor a stare / -i cea mai sigură cărare ; / unde-n chin te zbaţi cătînd, / el îndată ştie rînd » *(Vor den Wissenden sich stellen*, I, 76). Unul dintre simbolurile călăuzei e pasărea *hudhud*, pupăza, despre care se spune că l-a condus pe Solomon în pustie către regina din Saba ; tot *hudhud* le arată calea păsărilor care pleacă în căutarea nevăzutei Simorg, în legenda transcrisă de Farid ad-Din Attar[7]. Goethe evocă pupăza într-un poem de dragoste *(Gruss*, I, 51), dorindu-şi-o mijlocitoare între el şi iubită. Cu semnificaţia de călăuză apare deseori şi motivul paharnicului (I, 188, 189, 193, 195, 196, 197, 198), care ajută sufletul să evadeze din « închisoarea corpului » (metaforă *sufi*).

Trandafirul (a cărui semnificaţie orientală e preluată şi de Occident, vezi *Le Roman de la Rose*, unde roza misterioasă în căutarea căreia se porneşte e însăşi divinitatea) însoţeşte prezenţa privighetorii, pasărea iubirii, care prin cîntecul ei trebuie să incite oamenii a porni pe calea spirituală. La Goethe, privighetoarea e închisă, « drept răsplată » că atît de frumos cîntă, într-o colivie aurită : după cum şi sufletul în corp se simte stingherit, dar totuşi cîntă (I, 206). Ea pare, asemenea trandafirului, de neînţeles muritorului de rînd : « Adevăr este oare că te-ating eu, iubito, / c-aud glasu-ţi divin nu mă-nşel ? / Ne-nţeleasă i-e roza cui a privit-o, / privighetoarea, la fel » *(Ist's möglich, dass ich dich Liebchen kose*, I, 135). În fond, privighetoarea e un semn al *materiei signata*, după cum pana păunului e amprenta ochiului divin : « În tine, ca în stelele din cer / se vede-n mic al Marelui mister, / că Domnul

peste lumi privind de sus / în orice pană ochiul său a pus » *(Ich sah, mit Staunen und Vergnügen*, I, 209).

Cel mai semnificativ din punctul de vedere al unei interpretări *sufi* e motivul oglinzii. Legenda spune că păsările pămîntului, plecînd în căutarea nevăzutei Simorg (= divinitatea) şi străbătînd cele şapte văi ale iniţierii, au pierit de atîtea încercări, pînă au rămas numai treizeci. Ori, în persană, *Si morg* înseamnă « treizeci de păsări ». Vrînd, adică, să privească pasărea Simorg, s-au văzut pe ele însele. « Soarele măreţiei mele e o oglindă, spuse Simorg. Cine priveşte în ea îşi vede şi sufletul şi corpul. De vreme ce aţi venit aici treizeci de păsări, aţi găsit treizeci de păsări *(si morg)* în această oglindă. Dac-ar mai veni patruzeci sau cincizeci, vălul care le ascunde ar fi dat şi el la o parte. Deşi v-aţi schimbat mult, voi vă vedeţi în mine aşa cum aţi fost înainte. (. . .) Topiţi-vă deci în mine pentru a vă regăsi pe voi înşivă »[8]. La fel, Goethe se regăseşte pe sine prin iubire ; oglinda îi arată fiinţa iubită, iar oglinda e făcută din chiar poemele sale : « Cum întorc faţa, dispare / de mine Văzuta, pe dată ; / cînd privesc în cîntecu-mi, iar e / alături cea căutată » *(Abglanz*, I, 173). « Da, mi-e inima oglindă / ce, prietene, te-arată » *(Suleika*, I, 174). Oglinda în care Alexandru vedea toate ţările lumii nu e atît de cuprinzătoare ca o clipă de iubire *(Lass den Weltenspiegel Alexandern*, I, 175). Frumuseţea văzută în oglindă poate fi calea către iubire şi deci, către divinitate : « Oglinda-mi spune cît sînt de frumoasă ! / Voi spuneţi : vei îmbătrîni şi tu, vezi bine. / În faţa Domnului să fie totul veşnic ; / pe El, în clipa asta, să-l iubiţi în mine » *(Suleika spricht*, I, 83).

Dintre cele şapte văi iniţiatice (căutarea, iubirea, cunoaşterea, mulţumirea cu puţin, unirea, uluirea sau extazul, topirea întru Allah) Goethe alege mai ales primele spre zăbavă. În *Cartea Iubirii* ia drept exemplu celebrele perechi de îndrăgostiţi Rustam şi Rudabe, Yusuf şi Zuleica, Farhad şi Shirin, Madjnun şi Layla, Djamil şi Buthayna, ba chiar şi pe Wamiq şi Adhra, eroii unei epopei neopersane cu substrat zoroastrian, care s-a pierdut, arsă de sultanii taherizi. « Cel ce iubeşte, strîmb nu va păşi / chiar dacă-n juru-i totul tulbur pare. / De Layla şi Madjnun ar fi aci / le-aş spune cum i-a dragostei cărare » *(Dialog Hatem-Suleika*, I, 135). Iubirea aduce adevărata cunoaştere de sine (= a divinităţii) : « Robi, popor, învingători / recunosc oricînd ce dat e : / fericirea tuturor / stă-n doar Personalitate. / Orice viaţă-nduri trecînd / cînd nu te lipseşti de tine, / totul poţi să pierzi oricînd / de rămîi ce eşti, în Sine » *(Dialog Suleika-Hatem*, Ipp. 148—151). « Viaţa toată-i doar iubirea / iar a vieţii viaţă-i duhul » *(idem*, I, 153). Iubiţii despărţiţi ar putea simboliza Orientul şi Occidentul : « De draga-ţi eşti departe dus / ca Orientul de Apus /, peste deşert inima vine, / călăuzirea-i de la sine /, pentru iubiţi nu-s prea departe / ale Bagdadului coline » *(Bist du von deiner Geliebten getrennt*, I, 153). Poezia a fost cîndva inventată de respirarea consonantă a doi îndrăgostiţi : sultanul sasanid Bahram Gur şi frumoasa Dil Aram — legendă cu care au început multă vreme istoriile literare persane *(Behramgur, sagt man, hat den Reim erfunden*, I, 162). Iubita, care se ascunde în chiparoase, valuri, fîntîni arteziene, nori, grădini înflorite, se află şi în cele 100 de nume ale divinităţii *(In tausend Formen magst du dich verstecken*, I, 177) ; nu e de mirare că are puteri transfiguratoare : « Minune-mi pare totul azi, de-ar şi rămîne ! / Văd lumea printr-a dragostei lentilă » *(Die Welt durchaus ist lieblich anzuschaun*, I, 176).

O variantă a « văii extazului » (« uluirea » *sufi)* este la Goethe şi beţia : « Cel care bea, oriunde s-ar afla, / obrazul Domnului mai clar îl vede » *(Ob der Koran von Ewigkeit sey ?* I, 183) « Îndată ce-ai băut, ştii dreapta cale / (. . .) cine-a iubi nu ştie, să nu bea » *(Solange man nüchtern ist*, I, 185). Cum la persani vinul era un semn al revoltei *(biar bade*, « adă vin ! » însemna, de pildă, « îndrăzneşte să treci peste opririle vremii »[9]), Goethe îl evocă în chip asemănător (I, 193). Asemenea

@Asociaţia Ziariştilor Independenţi din România

tinereții, care nici ea nu e lipsită de păcate, vinul dă o mai clară-vedere decît trezia: « Vreau să-mi spui de ce junia / cea lipsită de virtute / de greșeli preaplină, știe / mult mai mult ca senectutea » *(Saki*, I, 198).

Mulțumirea cu puțin, care-l ajută pe drumeț să părăsească tot ce i-ar putea îngreuna trecerea spre spiritualitate, e tratată în *Divanul occidental-oriental* cu oarecare ironie: « O glumă proastă i-acest trai / ba una n-ai, ba alta n-ai / unul vrea mult, altul vrea tot / după noroc, după cum pot / mai intră nenorocu-n joc / și-l duci chiar de n-ai vrut deloc / pînă moștenitorii-l scot / din casă pe Nuvreau-Nupot » *(Das Leben ist ein schlechter Spass*, I, 73). Rareori, formularea e gravă și laconică: « Din zi, din noapte să nu ceri / decît ce-a dat ziua de ieri » *(Buch der Sprüche*, I, 105)

Valea cunoașterii îl face pe inițiat să vadă sîmburele prin coaja migdalei și obrazul prietenului în propriul său obraz. Adevărata învățătură e încă o formă de « ardere întru iubire »: « Dacă te strădui zi și noapte / s-auzi ce-i nou, să-nveți din fapte, / ascultă la o altă poartă / s-auzi a învățării artă / (. . .) cel ars întru iubire pură / și ochii Domnului văzură-l » *(Märkte reizen dich zum Kauf*, I, 67). Arderea întru iubire, pură, « topirea în Allah » așa cum umbra se pierde în soare, apare la Goethe, ca o ultimă treaptă a inițierii, în finalul celei de-a douăsprezecea *Cărți*: « Ne-nfrînatul dor nu are / pe pămînt oprirea sa / pînă-n veșnică iubire / vom pluti, vom dispărea » *(Höheres und Höchstes*, I, 236—237).

Dacă motivele *sufi* sînt preluate aproape exclusiv prin filieră persană, « întinerind », în *Divanul occidental-oriental*, filosofia și revelația, se poate spune că etica poemelor de senectute își are, la Goethe, obîrșia în poezia arabă preislamică. Toate virtuțile beduine, cîntate mai ales în *Cele șapte mu'allaqate* (« perle » ale literaturii păgîne, « suspendate » într-un șirag [10]), toate învățăturile în legătură cu vitejia, cavalerismul, noblețea arabilor, sau în legătură cu atotputernicia poetului *(šā'ir)* sînt comentate de Goethe cu admirație. *Mu'allaqat*-ele i-au înfățișat, după lectură, « relațiile de strînsă rudenie cu cei din trib, dorința de a fi cinstit și viteaz, nepotolita poftă de răzbunare, îmblînzită doar prin plîngerea morților, facerea binelui, aproape nemărginita jertfă de sine » *(Die Araber*, II, 8). Caracterizările pe care le face autorilor (Imru-l Qays, Tarafa, Zuhayr, Labid, Antara, Amr ibn Kulthum, Harith ibn Hilliza) sînt preluate din comentariile lui Jones [11], și, deși superficiale, au meritul de a acredita ideea că opera tuturor poeților preislamici alcătuiește « un singur corp ». Poate tocmai privind din acest unghi, al unei « opere comune », fără prea distincte personalități, Goethe citează un poem preislamic în care pot fi găsite mai toate clișeele beduine: setea de răzbunare a eroului cu mîinile umede de roua dărniciei, cu hotărîre neabătută, furie de leu și alergare de lup flămînd; soarta celui ce « împărțea două gusturi: miere și fiere », cu sabia scoasă din teacă asemenea fulgerului, cu setea lăncii nepotolite la adăpătoare — și care, fiind ucis rămîne neîngropat, pradă păsărilor ce nu se mai pot ridica din pricina burților prea pline. Deși Goethe nu numește (poate nici sursa din care a preluat versurile nu numește) autorul, l-am identificat ca fiind Ta'abbata Sharran (m. 530), poet a cărui viață plină de aventuri și ale cărui poeme de vitejie sînt considerate un adevărat model pentru Arabia păgînă. Poemul citat, pus pe seama răzbunării pe care Ta'abbata Sharran o datora unchiului său, mort în lupta cu tribul Hudheil, i-a înfățișat lui Goethe virtuțile cavalerești ale bărbatului arab: hotărîrea, curajul, demnitatea, înțelepciunea, dărnicia, ospitalitatea, și i-a întărit convingerea că arabii ar fi un popor de luptători, contrastînd cu mai pașnicii și mai contemplativii perși *(op. cit.*, pp. 9—14)

Pe seama *mu'allaqat*-elor și a altor fragmente de poezie preislamică pot fi puse toate poemele din *Divan* scrise în spiritul laudei de sine. Așa cum beduinii preamăreau gloria lor și pe cea a străbunilor lor, Goethe crede că Poetul merită toată lauda: « Să scrii versuri, ce mîndrie! / Nu mă certe nime; / sînge cald să ai, ferice, / liber fii ca mine. / Dacă orice ceas de chin / l-aș simți amar / poate-aș fi modest ca voi, / ba mai tare chiar. / (. . .) Moara unui bun poet / nimeni să n-o certe / cine-odată ne-nțelege / o să ne și ierte » *(Derb und tüchtig*, I, 19) De altfel: « Nu găsești stihuitor / cel mai bun să nu se creadă / nici vreun cîntăreț din strune / să nu facă el paradă » *(Keinen Reimer wird man finden*, I, 88). Pe drept cuvînt se mîndresc poeții, de vreme ce calemul lor de trestie îndulcește lumea: « Cîte-o trestie mai crește / lumii dînd zahăr; / fie ca din a mea trestie / să dau lumii har » *(Thut ein Schilf sich doch hervor*, I, 23). Ei nu vor putea fi niciodată opriți să cînte: « Cine poate porunci / păsării să tacă? » *(Unvermeidlich*, I, 23). « Fiindcă Allah poeților dă harul » *(Fetwa*, I, 31), îndemnul la modestie exagerată ar fi o ipocrizie: « Cum? urîți vîntul mîndriei / popi, fii ai minciunii? / Dac-Allah m-ar fi vrut vierme / -așa m-ar fi dat lumii » *(Timur spricht*, I, 101) Dar această « atotputernicie » e valabilă numai pentru poeții adevărați, care totuși nu sînt prea mulți: « Că vorbesc nu-mi place mie / mulți, precum vrabeții /. Ce-a gonit a poeziei / artă? Chiar poeții! » *(Wisse das mir sehr missfällt*, I, 122).

Poetul nu se ferește de însoțirea cu duhurile deșertului, *djinnii*, a căror urmă o caută prin nisipuri, știind că « tatuajele » ei îi inspiră și-i arată calea. Din aceeași rădăcină derivă în arabă cuvîntul *madjnun* « nebun », nume deseori dat poeților. Goethe reunește atît tema duhului inspirator cît și clișeele plîngerii la urmele șterse de furtună și « nebuniei » poetului într-un singur fragment: « Știe el cu ce duh rătăcește, / el, trăind cu nebunia-n creștet? / Din iubirea-i fără margini, vie, / e-alungat întruna prin pustie / în nisip, a plîngerii lui urmă / scrisă, -ndată vînturile-o curmă, / tot ce spune nu-nțelege bine / și de spune, vorba nu și-o ține. / Însă Cintecu-i oricum domnește / și Coranului se-mpotrivește » *(Anklage*, I, 28).

Împotrivirea preislamicilor la Coran (citește: dogmă), concordînd la Goethe cu învățăturile ismaelite, au dus la modelul poetului—filosof independent, preocupat doar de « cele patru »: dragostea, clinchetul paharelor, clinchetul armelor și Cîntecul *(Elemente*, I, 11). La fel crezuse cîndva Tarafa, că poetul e făcut să trăiască o viață « de război și plăceri » [12]. Morala acestuia trebuia să fie întru totul cavalerească: să nu fie disprețuitor, invidios, urîcios, mincinos, nepoliticos *(Fünf Dinge*, I, 20), să fie cinstit *(Wie ich so ehrlich war*, I, 68), să nu disprețuiască salutul unui necunoscut, care a doua zi, reîntîlnit, îi va părea prieten (I, 65); să fie darnic *(Buch der Betrachtungen*, I, 63), harnic, răbdător, rapid în acțiune, să se împotrivească la tot ce nu-i face cinste *(Fünf andere*, I, 61), să facă mult bine *(Gutes thu' rein aus des Guten Liebe*, I, 109) să respecte tradiția (I, 113), să-și țină gura (I, 115). În pofida atîtor virtuți, poetul n-are totuși de ce să ocolească pasiunea, care îi aduce și ea un anume folos: « Valul de patimi zadarnic atacă / pămîntul tare, nefrîntul dig. / Aruncă poetice perle pe mal / și ăsta i-al vieții cîștig » *(Die Fluth der Leidenschaft sie stürmt vergebens*, I, 120).

Cu toate că el însuși recunoaște că nu a încercat înnoiri formale (ar fi fost și aproape imposibil de aplicat metrii cantitativi, lanțurile de paronomase, interminabila monorimă din poezia arabă), Goethe se lasă totuși uneori ispitit de asemenea contaminări. Repetarea unui cuvînt sau a unui grup de cuvinte în finalul versurilor evocă *radif*-ul persan (de nouă ori « *sein* » în *Da du Suleika heissest*, I, 133, de douăsprezece ori « *gleich erkenn' ich dich* », în *In tausend Formen magst du dich verstecken*, I, 177), spre deosebire de care versul liber e introdus ca o subliniere a contras-

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

tului occidental (I, 145). Sonorități amintind paronomasele (*ginas*-ul arab, prin care se ajunge aproape la omonimie) aduc o stranie muzicalitate: « *Erzklang* » și « *Herz bang* » (I, 18); « *Knitterer-Zersplitterer -Verwitterer* » (I, 92) etc. Uneori, pentru obținerea unor efecte exotice, sînt folosite cuvinte arabe (*ruh*, « spirit ») sau persane (*bulbul*, «privighetoare »). Destul de frecvent, exprimarea laconică e concentrată în catrene sau în versuri disparate, *bayt*-uri de sine-stătătoare: alteori, versurile scurte, prozoase, amintesc stilul de *saj'* (proză rimată și ritmată) din *Coran* și *maqamat* [13]. Ca specii literare, sînt preluate panegiricul (*madh*), poezia bahică (*khamriyya*), descrierea (*wasf*) și poezia de dragoste (*ghazal*). În numeroase cazuri, poemele nu au titlu, așa cum apar în *diwan*-urile arabe sau persane.

Meritul de a apropia setea de acțiune a occidentalilor de sapiența răsăriteană stă în acea « egalizare », domolire a tensiunilor, atît de necesară spiritului modern. Dacă Herder afirma în *Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit* că « toată cultura Europei nordice, estice și vestice a încolțit din sîmbure roman, grec și arab », Goethe este cel care a și dovedit acest lucru, încercînd nu compromisul, ci armonia, transformarea contrastelor în elemente complementare. *Divanul occidental-oriental* prevestește nașterea acelui *Allmensch*, « omul total » [14], cavaler modern al destinderii în care literatura veacului nostru își pune atîtea speranțe.

---

[1] Cf. Niels Hansen, *Ein Tropfen Türkenblut in Goethes Adern?* « *Jahrbuch der Sammlung Kippenberg* », Leipzig 1927/1928, vol. 7, pp. 303—311. Niels Hansen vorbește despre o posibilă înrudire a strămoșilor mamei lui Goethe, familia Soldan, veniți pe la 1300 din Orient, cu neamul Sadoch Selim Soldan.

[2] Cf. Katharina Mommsen, *Goethe und 1001 Nacht*, Berlin 1960, p. 298.

[3] Atît citatele din proză, cît și cele de poezie, sînt traduse în limba română de Grete Tartler.

[4] In transcrierea textului arab am folosit transliterarea fonetică modernă. La fel am procedat în cazul numelor de autori persani sau arabi respectînd grafia lui Goethe doar în cazul prezenței unui astfel de nume într-un citat.

[5] Farid ad-Din Attar, *Le langage des oiseaux*, Paris 1857. Traducere din persană și comentarii de Garcin de Tassy. Versurile 3979—3981.

[6] Al-Hallağ, mistic *sūfi* care a fost cumplit torturat fiindcă ar fi strigat în public « Dumnezeu e în mine » (sec. X).

[7] Garcin de Tassy dă, în comentariile sale la Farid ad-Din Attar, *op. cit.*, o cheie a cîtorva simboluri *sūfi*: pupăza = călăuza, privighetoarea = iubirea, păunul = invidia, șoimul = minia; *rața* = lenea; pasărea Simorg = ceea ce nu se poate vedea niciodată.

[8] Farid ad-Din Attar, *op.cit.*, versurile 4214—4230.

[9] Cf. Issa Chehabi, *Friedrich Bodenstedts Verdeutschung der hafisicshen Lieder*, Köln, 1967, p. 78.

[10] Cf. *Cele șapte mu-allaqate*, traducere, cuvînt înainte și note de Grete Tartler, Ed. Univers 1978.

[11] William Jones, *The Moallakat or Seven Arabian Poems*, London 1784.

[12] *Cele șapte mu'allaqate*, op. cit.,p. 33

[13] *Maqama*, pl. *maqamāt*, gen literar de sine stătător al literaturii clasice arabe, scris în proză rimată și ritmată, avînd drept erou un fals cerșetor, învățat rătăcitor, care prin șiretenie, imaginație, elocvență și « rarități » de exprimare își uimește ascultătorii, își cîștigă existența și rezolvă în același timp cele mai ciudate situații. Cf. Al-Hamadhani, Al-Hariri, *Treizeci de maqamāt*, Univers 1981, antologare, traducere, studiu introductiv, note și comentarii de Grete Tartler.

[14] Cf. Gustav René Hocke, *Das europäische Tagebuch*, Limes—Verlag, Wiesbaden und München, 1978, p. 532.

GOETHE

și

HERMENEUTICA

SORIN CHIȚANU

Goethe și problemele interpretării literaturii

Urmărind evoluția metodelor utilizate în interpretarea textului literar, constatăm strădania criticii de a-și stabili o bază de plecare științifică în abordarea fenomenului literar, justificînd astfel și statutul ei ca știință, nu arareori contestat. Aceasta explică, de altfel, și tendința de a folosi metode și procedee din diferite domenii ale științelor naturii într-o sferă în care unitatea de idei a specialiștilor a rămas de cele mai multe ori un ideal. Nu puține sînt demersurile critice de acest gen. Pozitivismul și-a însușit din domeniul științelor naturii, printre altele, noțiunea de cauzalitate, reducînd interpretarea operei literare la prezentarea biografiei scriitorului. W. Scherer, de pildă, considera cauzalitatea o categorie istorică fundamentală. Critica literară psihanalitică — la baza căreia se află conceptul de psihanaliză aplicată — utilizează în cercetarea textelor literare o teorie rezultată din procedee folosite în terapia medicală. Mai recent, matematica și știința comunicării au deschis noi perspective interpretării textului literar. Din această categorie face parte și așa-numita *metodă morfologică* de interpretare a literaturii, rezultată din valorificarea tîrzie, în prima jumătate a secolului al XX-lea, a operei științifice a lui Goethe.

Termenul *morfologie* este definit[1] drept *Lehre von der Gestalt (știința formelor)* și cu acest sens apare în cele mai diverse domenii: biologie, geografie, geologie, cristalografie, sociologie și lingvistică. Gîndirea morfologică s-a răspîndit în știința literaturii după 1930, unul din reprezentanții mai de seamă fiind Günther Müller (1890—1957), autorul unor lucrări ca *Die Gestaltfrage in der Literaturwissenschaft und Goethes Morphologie (Problema formelor în știința literaturii și Morfologia lui Goethe* 1944). *Die Bedeutung der Zeit in der Erzählkunst (Semnificația timpului în arta epică* 1947), *Morphologische Poetik (Poetica morfologică*, 1968).

Platforma de plecare a metodei morfologice este opera științifică a lui Goethe, impresionantă mai întîi prin dimensiunile ei, chiar dacă astăzi multe din tezele patriarhului de la Weimar sînt cu totul depășite. Ea este cuprinsă în 13 din totalul de 143 de volume a ediției de la Weimar, la care se adaugă considerațiile de ordin științific din cele 14.000 de scrisori. Opera științifică goetheeană, de o diversitate uimitoare — s-a ocupat, printre altele, de mineralogie, botanică, anatomie comparată, fizică etc —, se deosebește de cea artistică și prin faptul că nu este rezultatul unei inspirații spontane, ci a unor preocupări îndelungate, anevoioase, avînd la bază studii temeinice. Semnificativă din acest punct de vedere este soarta scrierilor despre botanică, care ne interesează în acest context, întrucît în ele este expusă gîndirea morfologică, transpusă ulterior în literatură[2].

Metamorfoza plantelor, apărută în 1790 cu titlul *Beitrag zur Erklärung der Pflanzenmetamorphose (Încercare de a explica metamorfoza plantelor)*, expune în 123 de paragrafe, grupate în 18 capitole, etapele evoluției unei plante de la sămînță pînă la stadiul fructificării. Ea a fost completată și comentată ulterior cu articole ca *Die Absicht eingeleitet (Cuvînt înainte*, 1807). *Der Inhalt bevorwortet (Se prefațează cuprinsul*, 1817). *Nacharbeiten und Sammlungen (Cercetări ulterioare și colecții*, 1820) ș.a., grupate toate în broșuri apărute între 1817—1824 sub titlul *Zur Naturwissenschaft überhaupt besonders zur Morphologie (Contribuții la științele naturii în genere, în special la morfologie)*[3].

Ca și în opera literară, întîlnim aici o concepție originală asupra naturii. În veșnica ei desfășurare, natura este pentru Goethe un organism viu. El este fascinat de eterna creație și distrugere, de infinita ei mobilitate. « Ea creează forme veșnic noi ; ceea ce există n-a mai fost ; ceea ce a fost nu va mai fi niciodată — totul e nou și totuși e mereu același lucru »[4]. Redescoperim aici teza monismului spinozian, formulată de Goethe și în versul : « Denn es ist das ewig Alte,

Das sich vielfach offenbart »[5].

Dinamismul este elementul esențial al concepției goetheene. Viața îi apare ca o veșnică curgere. Nici o formă nu este imuabilă, ci este privită doar drept moment trecător în veșnica ei *metamorfoză*.

Metamorfoza plantelor a fost concepută în Sicilia, în 1787, iar metamorfoza regnului animal la Veneția, în 1790. Prin metamorfoză Goethe înțelegea legea fundamentală a vieții. Ea constituie nucleul cercetărilor sale botanice și, într-o notă de călătorie în Italia (17 mai 1787), este sintetizată astfel : « Am înțeles că în acel organ al plantei pe care-l numim frunză, zace veritabilul proteu care se poate ascunde sau arăta în toate formele celelalte ». Această devenire continuă *(Steigerung)* este urmărită mai întîi în dezvoltarea individuală a unei plante și extinsă apoi la scara întregii vieți. Ea poate fi interpretată drept o ilustrare a principiului dialectic al materiei în veșnică mișcare[6].

Rezultatul acțiunii metamorfozei este varietatea infinită a formelor *(Gestalt* = formă, plăsmuire, configurație, chip, înfățișare). În elegia *Die Matamorphose der Pflanze (Metamorfoza plantei)*, scrisă în aceeași perioadă, ideea este exprimată astfel :

« Alle Gestalten sind ähnlich, und keine gleichet der andern ;
Und so deutet das Chor auf ein geheimes Gesetz
Auf ein heiliges Rätsel . . . »[7].

Studiul devenirii continuie a formelor constituie, după Goethe, obiectul morfologiei. « Vom găsi prin urmare în cursul evoluției artei, a cunoașterii și a științei, numeroase încercări de a întemeia și dezvolta o știință pe care am numi-o *morfologie* » (XX, 488). Metoda morfologică nu este așadar aplicabilă numai la obiectele naturii, ci ea poate fi folosită și în interpretarea operelor de artă.

Concepția lui Goethe asupra raportului dintre natură și artă a constituit justificarea transferului unor procedee elaborate în studiul naturii, în sfera artei. După Goethe nu există o deosebire esențială între natură și artă. « Arta : o altă natură, de asemenea misterioasă, dar mai de înțeles, căci a izvorît din mintea omenească » (III, 521). Ideea a fost întîmpinată însă cu răceală și « nimeni nu voia să recunoască că știința și poezia ar putea fi alăturate » (XX, 502). De aceea poetul o reia în numeroase ocazii. De la Roma, în aprilie 1788, scria : « Cînd ne regăsim mereu în prezența capodoperilor antice, cum e cazul la Roma, ne simțim, ca și în prezența naturii, față-n față cu ceva nemărginit, de nepătruns » *(Gîndirea lui Goethe*, I, 310). Eseul *Über Laokoon (Despre Laokoon)*, din 1798, conține următoarea exprimare aforistică : « Ca și o operă a naturii, adevărata operă de artă va rămîne în veci infinită pentru mintea noastră ; o privim , ne mișcă, îi simțim puterea asupra noastră, dar n-o putem cunoaște în întregime și cu atît mai puțin îi putem exprima în cuvinte ființa și valoarea » *(Gîndirea lui Goethe*, II, 22). Faptul că operele de artă, ca și operele supreme ale naturii, sînt guvernate de aceleași legi adevărate și naturale, nu-l determină pe Goethe să le considere identice. Similitudinile au constituit punctul de plecare pentru trecerea de la studiul formelor naturii *(Natur-Gestalt)* la studiul formelor artei *(Kunst-Gestalt)*.

©Asociatia Zeneștilor Independenți din România

Una din noțiunile fundamentale ale metodei morfologice este aceea de *Gestalt*, diferită de formă, deși, în mod curent, ambele sînt folosite nediferențiate. Maren Grisebach [8] subliniază că termenul Gestalt, utilizat inițial pentru desemnarea obiectelor realității, a cunoscut în domeniul artei un proces de metaforizare. El înglobează totalitatea unei opere literare, desemnînd ceea ce în mod obișnuit se înțelege prin formă și conținut. Și din nou poate fi citat Goethe:

Nichts ist drinnen, nichts ist draußen
Denn was innen, das ist außen.
So ergreifet, ohne Säumnis,
Heilig öffentlich Geheimnis » [9].

Noțiunea *Gestalt* are, așadar, în concepția metodei morfologice, o componentă irațională, întrucît ea conține specificul poetic al unei opere litarare ce nu poate fi exprimat în termeni raționali. Creația poetică este pentru gîndirea morfologică « ein Weltaufschluß, ein Lehren durch die Gestalt » [10].

Procedeele practice de interpretare sînt contemplarea *(das Anschauen)* și gîndirea *(das Denken)*, ambii termeni fiind însă folosiți cu un sens mult mai larg decît cel obișnuit. În interpretarea elegiei lui Goethe *Die Metamorphose der Pflanzen*, considerată de noi tipică pentru această manieră de abordare critică a literaturii, Günther Müller menționează: « Urechea, ochiul și judecata disting ușor trei părți, fără a putea constata treceri supărătoare de la una la alta » [11]. Prin contemplare iese în evidență în special totalitatea « organismului poetic », în timp ce gîndirea reliefează pe cale rațională părțile componente. Apelul la judecată are totodată menirea de a limita rolul intuiției, căreia contemplarea îi acordă o importanță hotărîtoare în înțelegerea-poeticului.

O teză fundamentală, rezultată din principiul metamorfozei, este aceea după care opera de artă se află într-o continuă devenire. Goethe însuși vorbea « vom poetischen Gesetz der *Entfaltung* » (« despre legea poetică a dezvoltării) ». Chiar termenul *Gestalt* însemna pentru el « numai ideea, noțiunea sau ceva fixat pentru o clipă din cursul experienței » (XX, 488). Aceasta ar însemna că fiecare imagine poetică își are explicația în cea anterioară, constituind totodată premiza celorlalte. Din acest motiv evidențiază Günther Müller « legătura organică » a ultimei părți a elegiei lui Goethe, nu numai cu partea centrală, ci și cu cea introductivă. Dezvăluirea legii vitale a evoluției plantei este considerată totodată o modalitate simbolică de redare a legității întregii vieți.

Goethe distingea în articolul *Über die Spiraltendenz der Vegetation (Despre tendința dezvoltării spirale a vegetației*, 1831) două direcții în dezvoltarea plantei: tendința verticală și tendința spirală. Prima este un fel de « principiu vital » (XX, 553), ce

face posibilă dezvoltarea plantelor, în timp ce sistemul spiral asigură înmulțirea și hrănirea lor, el fiind subordonat sistemului vertical. Separarea lor este imposibilă. După Günther Müller cele două tendințe acționează și în literatură. Tendința spirală s-ar manifesta în acțiunea principală a unui roman sau a unei drame, iar cea spirală în acțiunile și scenele secundare, în descrierile de natură. În elegia lui Goethe, tendința spirală s-ar manifesta cu precădere în prima parte, cea verticală n cea de a doua, ceea ce ar explica profunzimea ideilor din acest context; ultima parte ar consemna un echilibru deplin al celor două tendințe.

Scopul interpretării, ni se spune în continuare, nu este acela de a diseca fiecare element particular prin observații subtile; ci de « a înțelege organismul poetic în toată vivacitatea sa » [13]. Interpretul înregistrează amănuntele, dar nu izolat, ci drept « fibre și artere ale unei întruchipări din cuvinte » [14], aflate într-o continuă devenire. De aceea noțiunile unitate *(Einheit)* și totalitate *(Ganzheit)* au un rol central în terminologia metodei morfologice. Ele erau considerate de critica literară a deceniilor trei și patru (Oskar Walzel, Hermann Pongs, Horst Oppel ș.a.) [15] fundamentale pentru înțelegerea literaturii. Opera literară era privită — pornindu-se de la Goethe și, în general, de la apropierea făcută de epoca clasică și romantică între sfera naturii și a artei — ca o unitate superioară lumii organice [16]. Pentru justificarea tezei cu privire la raportul între părțile componente ale unei opere literare și totalitatea ei, adepții metodei morfologice pot găsi argumente multiple în opera lui Goethe. « Cu cît o ființă este mai imperfectă, cu atît elementele sale componente sînt egale sau asemănătoare, și cu atît ele se aseamănă mai mult cu întregul. Cu cît o ființă e mai perfecționată, cu atît părțile componente sînt mai diferențiate. În primul caz, întregul e mai mult sau mai puțin asemănător părților, în al doilea întregul diferă de părți. Cu cît componentele sînt mai asemănătoare între ele, cu atît sînt mai puțin subordonate una alteia. Subordonarea componentelor indică prezența unei ființe mai evoluate » (XX, 490). Deducem de aici mai întîi faptul că părțile componente ale unei opere literare — imagini, motive, simboluri etc. — trebuiesc interpretate și în raport cu întreaga operă. Rezultatul unei asemenea analize comparative este important și pentru aprecierea globală a operei respective. Criteriile utilizate pot fi deduse tot din argumentația de mai sus: mai întîi măsura în care opera formează un întreg autonom, apoi varietatea părților componente și, în sfîrșit, subordonarea lor întregului. O operă literară în care apare o multitudine de comportamente umane este de preferat uneia axată asupra unei singure modalități, ceea ce înseamnă că elementul cantitativ constituie o premiză a desăvîrșirii artistice. Ca și în natură, perfecțiunea poate fi atinsă în domeniul artei numai atunci cînd cele două tendințe ale dezvoltării — verticală și spirală — se află în echilibru. De aceea

Goethe a definit frumosul drept « manifestarea unor tainice legi ale firii, fără de apariţia căruia, acestea ne-ar fi rămas pe veci ascunse »[17].

Metoda morfologică are meritul de a fi pus în centrul preocupărilor criticii textul literar, pretinzînd cititorului să caute acele constante ale operei artistice, definite de Goethe prin termenul « innere Sprachform »[18]. Asemănător altor demersuri critice imanente, cum ar fi metoda existenţialistă sau fenomenologică, critica morfologică oferă un cîmp larg de acţiune intuiţiei interpretului, neglijînd astfel semnificaţia factorilor de natură istorică, în înţelegerea operei artistice. Mai puţin cunoscută decît alte modalităţi interpretative, pusă sub semnul întrebării încă din 1939[19], metoda morfologică reliefează şi bogăţia de idei a operei goetheene, dar şi actualitatea multora dintre ele. Astfel, prin aplicarea gîndirii morfologice în domeniul artei, el a pledat implicit pentru o cercetare interdisciplinară, principiu devenit astăzi fundamental în orice domeniu al cercetării ştiinţifice.

---

1. *Brockhaus Enzyklopädie*, Wiesbaden, 1971, vol. 12, p. 808; Eisler, Rudolf, *Wörterbuch der Philosophischen Begriffe*, Mittler & Sohn Verlag, Berlin, 1929, vol. I, p. 552—554 şi vol. 2. p. 183.

2. Opera ştiinţifică a lui Goethe a constituit obiectul unor numeroase şi variate interpretări. Din această vastă bibliografie amintim cîteva lucrări. Herman Siebeck, *Goethe als Denker*, Frommans Verlag, Stuttgart, 1922, 215p; Tobias Pöhlmann, *Goethes Naturauffassung*. Furche Verlag, Berlin, 1927; Andreas B. Wachsmuth, *Geeinte Zwienatur*, Aufsätze zu Goethes naturwissenschaftlichem Denken, Aufbau Verlag Berlin und Weimar, 1966, 351 p; R. Michéa. *La « Métamorphose des plantes » devant la critique*, în: *Etudes Germaniques*, 2/1969, p. 194 şi urm.; Heinz Hamm. *Der Theoretiker Goethe*, Akademie Verlag, Berlin, 1975, 267 p.

3. Pentru lucrarea de faţă s-a utilizat ediţia *Goethe sämtliche Werke*, Pandora-Klassiker, Ullstein Verlag, Berlin, 20 vol. Volumul XX este intitulat *Schriften zur Naturwissenschaft*. Unde a fost posibil s-a citat traducerea din volumul îngrijit de Mariana Şora. *Gîndirea lui Goethe în texte alese*, BPT, Editura Minerva, Bucureşti, 1973.

4. *Die Natur*, titlu dat de Eckermann în ediţia apărută la Cotta.
Textul datează probabil din 1780, sau 1782.

5. Vezi Mariana Şora, *op. cit.*, p. 14.

6. « Este acelaşi veşnic unul / ce se relevează multiplu ».

7. « Toate formele seamănă, una nu-i însă la fel cu cealaltă / Şi astfel corul relevă o lege ascunsă, / O taină sfîntă . . . ».

8. Manon Maren-Grisebach, *Methoden der Literaturwissenschatf*, UTB 121, Wilhelm Fink Verlag München, 1977°, p. 70

9. Goethe, *Zwischenhefte der Morphologischen Hefte*, I,2:

« Nimic nu este în interor, nimic nu este afară
Căci ceea ce este înăuntru, aceasta este şi afară.
Astfel încît însuşiţi-vă fără întîrziere.
Sfînta şi cunoscuta taină. »

10. Günther Müller, apud Manon Maren-Grisebach, *op. cit.*, p. 71.

11. Günther Müller, J. W. Goethe: *Die Metamorphose der Pflanze*. In: Benno von Weise, *Die deutsche Lyrik. Form und Geschichte*, Düsseldorf, vol. I. p. 251—271.

12. *Ibidem*, p. 254 şi urm.

13. *Ibidem*. p. 259.

14. *Ibidem*, p. 260.

15. Horst Oppel, *Die Literaturwissenschaft in der Gegenwart*, Methodologie und Wissenschaftslehre, Stuttgart, 1939, p. 43—48.

16. *Ibidem*, p. 44.

17. J. W. Goethe, *Maxime şi reflecţii*, Editura Univers, Bucureşti, 1972, în româneşte de Gheorghe Ciorogaru, prefaţa de Sergiu Sălăjan, p. 197.

18. Prin noţiuni specifice gîndirii morfologice — Typus, Urbild, Urpflanze —, Goethe căuta modalităţi de sistematizare a diversităţii lumii naturaii şi artei.

19. Horst Oppel, *op. cit.*, p. 43.

IPOTEZE ŞI OPŢIUNI ÎN ŞTIINŢELE NATURII

J. W. GOETHE

Metamorfoza plantelor

Non quidem me fugit nebulis subinde emersuris iter offundi, istae tamen dissipabuntur facile, ubi plurimum uti licebit experimentorum luce: natura enim sibi semper est similis, licet nobis saepe ob necessarium defectum observationum a se dissentire videatur.

Prolepsis plantarum dissert. 1.

Introducere

1. Oricine examinează într-o oarecare măsură creşterea plantelor va observa cu uşurinţă că anumite părţi exterioare ale acestora se transformă uneori şi trec în forma părţilor alăturate, uneori total, alteori în mai mare sau mai mică măsură.

2. Astfel se transformă de exemplu de cele mai multe ori floarea simplă într-una învoaltă, atunci cînd se dezvoltă în locul filamentelor şi a antenelor petalele, care fie că sînt identice ca aspect şi culoare cu celelalte petale ale corolei, fie că mai poartă totuşi pe ele semne vizibile ale originii lor.

3. Dacă remarcăm că plantei îi este astfel posibil să facă un pas înapoi şi să inverseze ordinea creşterii, atunci atenţia ne este cu atît mai mult îndreptată asupra drumului regulat al naturii şi facem cunoştinţă cu legile transformării, după care ea produce o parte prin cealaltă şi arată cele mai diverse aspecte prin modificarea unui singur organ.

@Asociatia Ziaristilor Independenti din Romania

4. Înrudirea tainică a diferitelor părţi exterioare ale plantelor, precum a petalelor, a caliciului, a corolei, a filamentelor, care se dezvoltă unele după altele şi parcă unele din altele, a fost în general recunoscută de mult de către cercetători şi cultivată în mod special, iar acţiunea prin care unul şi acelaşi organ, ţinut sub observaţie, se transformă în mod divers, a fost denumită metamorfoza plantelor.

5. Această metamorfoză ne apare în trei feluri: regulată, neregulată şi întîmplătoare.

6. Metamorfoza regulată poate fi numită şi progresivă, căci se poate observa cum ea acţionează mereu gradat de la primele cotiledoane pînă la cea din urmă perfecţionare a fructului şi urcă prin transformarea dintr-o formă într-alta, ca pe o scară spirituală către acea culme a naturii, reproducerea prin două sexe. Pe aceasta am observat-o cu atenţie timp de mai mulţi ani şi întreprind acum încercarea să o explic. De aceea vom privi planta în cadrul următoarei demonstraţii numai în măsura în care este de un an şi păşeşte neîntrerupt înainte de la bobul de sămînţă spre fecundare.

7. Metamorfoza neregulată poate fi numită şi regresivă. Căci, aşa cum în cazul precedent natura se grăbeşte înainte către ţelul înalt, aici ea păşeşte cu una sau mai multe trepte înapoi; după cum acolo ea formează florile, cu o forţă vegetativă irezistibilă şi cu un puternic efort, pregătindu-le pentru mecanismele iubirii, tot aşa parcă îi slăbesc puterile aici şi îşi lasă cu nehotărîre creaţia într-o stare indecisă, moale, adeseori plăcută ochilor noştri, dar lipsită de vlagă şi fără eficienţă lăuntrică. Prin experienţele pe care vom avea prilejul să le facem în legătură cu această metamorfoză vom putea dezvălui ceea ce metamorfoza regulată ne tăinuieşte, vom vedea clar ceea ce acolo putem doar să deducem; şi astfel putem spera că ne vom atinge scopul în modul cel mai sigur cu putinţă.

8. În schimb, nu ne vom opri atenţia asupra celei de-a treia metamorfoze, produsă întîmplător, din exterior, mai ales de către insecte, pentru că ne-ar putea abate de la drumul simplu pe care trebuie să-l urmăm şi ne-ar putea îndepărta de scopul propus. Poate vom găsi în alt loc ocazia să vorbim despre aceste excrescenţe monstruoase şi totuşi cuprinse între anumite limite.

9. Am îndrăznit să elaborez această încercare fără să mă refer la gravuri explicative care ar putea părea totuşi necesare în anumite privinţe. Îmi rezerv dreptul de a le aduce mai pe urmă, ceea ce se va întîmpla cu atît mai lesne, cu cît mai rămîne încă destul material pentru a explica şi a dezvolta în continuare studiul prezent, mic şi provizoriu. Atunci nu va fi nevoie să ţinem o măsură cumpănită ca acum. Voi putea aduce în discuţie anumite chestiuni înrudite şi mai multe pasaje adunate din scriitori cu aceleaşi convingeri şi idei vor sta la locul ce li se cuvine. Îndeosebi nu voi neglija să mă folosesc de toate amintirile maeştrilor cu care se poate lăuda această ştiinţă nobilă. Acestora le predau şi le închin astfel paginile prezente.

I. Despre cotiledoane

10. Întrucît ne-am propus să studiem progresiunea creşterii plantelor, ne îndreptăm numaidecît atenţia spre plantă, atunci cînd se dezvoltă din bobul de sămînţă. În această epocă putem recunoaşte uşor şi exact părţile care îi aparţin nemijlocit. Ea îşi lasă învelişul pe care nu-l studiem acum, mai mult sau mai puţin în pămînt şi produce la lumină în multe cazuri, atunci cînd rădăcina s-a fixat în pămînt, primele organe ale creşterii ei deasupra pămîntului, organe care fuseseră deja prezente în mod ascuns sub episperm.

11. Multe dintre aceste prime organe sînt cunoscute sub numele de cotiledoane; ele au fost denumite şi valve de sămînţă, bucăţi de sîmbure, lobi de sămînţă, *Samenblätter*, frunze de sămînţă, încercîndu-se astfel să se desemneze diferitele forme sub care le percepem.

12. Adeseori ele apar lipsite de formă, parcă umplute cu o materie brută şi la fel de mult întinse în grosime cît şi în lăţime; vasele lor sînt de nerecunoscut şi abia pot fi distinse de masa întregului; n-au aproape nimic dintr-o frunză şi putem fi ispitiţi să le privim ca pe nişte organe speciale.

13. Totuşi ele se apropie la multe plante de forma frunzelor; devin mai drepte, expuse la lumină, la aer, ele preiau culoarea verde într-un grad mai înalt, vasele pe care le conţin devin mai vizibile, mai asemănătoare nervurilor frunzei.

14. În sfîrşit ne apar ca frunze adevărate; vasele lor sînt capabile de perfecţionarea acea mai fină, asemănarea lor cu frunzele ce vor urma nu ne îngăduie să le considerăm drept organe deosebite, le recunoaştem mai degrabă ca fiind primele frunze ale tulpinei.

15. Neputîndu-ne închipui o frunză fără nod, nici un nod fără mugure, putem conchide că acel punct unde sînt prinse cotiledoanele este primul punct nodal adevărat al plantei. Această consideraţie este întărită de acele plante la care încolţesc mugurii tineri direct sub aripioarele cotiledoanelor şi dezvoltă din aceste prime noduri ramuri complete, aşa cum obişnuieşte să facă de exemplu *Vicia Faba*.

16. Aceste cotiledoane sînt de cele mai multe ori dublate şi aici aş face o observaţie care pe urmă ne va apărea ca şi mai însemnată. Frunzele acestui prim nod stau adesea *pereche* şi atunci, cînd frunzele ulterioare ale tulpinei se vor orîndui *alternativ;* aici se vede deci o apropiere şi o legătură între părţi, pe care natura le desparte mai tîrziu şi le îndepărtează unele de altele. Mai ciudat este atunci cînd cotiledoanele apar adunate ca multe frunzuliţe în jurul unui ax şi tulpina care se dezvoltă încetul cu încetul din centrul ei dă la iveală frunzele, una cîte una în jurul ei, caz ce poate fi observat foarte exact la creşterea diferitelor specii de pini. Aici o coroană de ace formează un fel de caliciu şi în cele ce urmează ne vom aminti din nou de cazul prezent în legătură cu fenomene asemănătoare.

17. Trecem acum peste diferite cotiledoane total lipsite de formă ale acelor plante care încolţesc numai cu o frunză.

18. Observăm în schimb că pînă şi cotiledoanele cele mai asemănătoare unor frunze sînt insuficient formate dacă le ţinem alături de frunzele ulterioare ale tulpinei. Mai ales partea lor periferică este extrem de simplă şi se văd pe ea atît de puţine urme de crestături pe cît se pot remarca pe suprafeţele ei fire de păr sau alte nervuri ale unor frunze formate.

II. Formarea frunzelor tulpinei din nod în nod.

19. Putem privi acum exact formarea succesivă a frunzelor, întrucît efectele progresive ale naturii se petrec toate în faţa ochilor noştri. Cîteva sau mai multe din frunzele care urmează acum sînt adeseori deja prezente în sămînţă şi se află închise între cotiledoane; în starea aceasta în care sînt împreunate strîns ele sînt cunoscute sub numele de Federchen (pană mică, numele unei părţi din embrion). Forma lor se comportă diferit de la plantă la plantă în raport cu forma cotiledoanelor şi a frunzelor ce vor urma, dar de cele mai multe ori se deosebesc de cotiledoane deja prin faptul că sînt plate, delicate şi în general sînt formate ca nişte frunze adevărate, se colorează complet în verde, stau pe un nod vizibil şi

nu-și mai pot tăgădui înrudirea cu frunzele tulpinei, cărora deobicei le sînt încă inferioare prin faptul că partea lor periferică, marginea lor nu este complet formată.

20. Totuși procesul ulterior de formare se extinde fără oprire din nod în nod prin frunză, prelungindu-i nervura mijlocie, iar nervurile laterale care ies din ea se întind mai mult sau mai puțin înspre părți. Diferitele raporturi reciproce ale nervurilor sînt cauza principală a aspectelor felurite ale frunzei. Frunzele apar acum crestate, tăiate adînc, compuse din mai multe frunzulițe, în acest ultim caz ele pregătesc niște rămurele complet dezvoltate. Un exemplu izbitor al unei astfel de diversificări succesive supreme a celei mai simple forme a unei frunze ni-l dă curmalul; nervura centrală își face loc înainte într-o serie de mai multe frunze, frunza simplă cu formă de evantai este ruptă, divizată și se dezvoltă o frunză extrem de complexă, rivalizînd cu o ramură.

21. În aceeași măsură în care frunza însăși se desăvîrșește, se formează și codița frunzei, fie direct legată de ea, fie constituind o tijă micuță care mai pe urmă este ușor de detașat.

22. Faptul că această codiță de frunză de sine stătătoare tinde de asemenea să ia aspectul de frunză se vede la diferite plante, de exemplu la agrumen și organizarea ei ne îndeamnă la anumite considerații pe care le ocolim acum.

23. Nu ne putem angaja deocamdată nici la examinarea mai îndeaproape a frunzelor de stipulă; remarcăm doar în trecere că și ele, mai ales atunci cînd constituie o parte a tijei, se transformă în mod ciudat odată cu prefacerea viitoare a acesteia.

24. Așa cum frunzele mai cu seamă trebuie să mulțumească pentru prima lor hrană porțiunilor ce conțin apă, mai mult sau mai puțin modificate, tot așa datorează perfecționarea și rafinarea lor luminii și aerului. Dacă socotim că acolo cotiledoane produse în învelișul închis al sămînței astupate numai cu seva crudă nu sînt aproape deloc sau sînt doar grosolan organizate și sînt neformate, atunci frunzele plantelor care cresc sub apă ne apar și mai grosolan organizate decît cele expuse aerului liber; ba același soi de plante dezvoltă chiar frunze mai netede și mai puțin fine, dacă crește în locuri adînci, umede, transplantat în schimb în ținuturi mai înalte, produce frunze aspre, perfecționate mai fin și prevăzute cu păr.

25. În același fel este, dacă nu cauzată atunci măcar favorizată cu ajutorul unui aer mai pur anastomoza vaselor care izvorăsc din nervuri, și caută cu ramificațiile lor și formează membranele frunzei. Dacă frunzele multor plante care cresc sub apă sînt filiforme sau preiau forma coarnelor de cerb, atunci sîntem înclinați să atribuim aceasta lipsei unei anastomoze complete. Aparent ne învață acest lucru creșterea plantei *Ranunculus aqaticus*, ale cărei frunze produse sub apă sînt alcătuite din nervuri filiforme, cele dezvoltate de deasupra apei sînt total anastomozate și formează o suprafață unită. Această trecere poate fi observată exact la frunzele acestei plante, ele fiind pe jumătate anastomozate, pe jumătate filiforme.

26. Practica ne-a învățat că frunzele captează diferite tipuri de aer și le leagă de umezeala pe care o conțin în interiorul lor; nici nu există vreo îndoială că ele aduc aceste seve mai fine înapoi în tulpină și grăbesc astfel în mod deosebit formarea mugurilor aflați în apropierea lor. Pentru a ne putea convinge categoric de aceasta, am cercetat tipurile de aer produse în frunzele mai multor plante, ba și în scobiturile trestiei.

27. Remarcăm la mai multe plante că un nod se formează din celălalt. Este bătător la ochi, la tulpinile închise de la nod la nod, la cereale, la ierburi, la trestie; nu chiar la fel de mult la alte plante care sînt complet goale în mijloc

și apar umplute cu o măduvă sau mai degrabă cu un țesut format din celule. Acestei așa numite măduve i s-a contestat[1] locul ocupat pînă atunci alături de celelalte părți interne ale plantei și se pare din motive covîrșitoare, și i s-a tăgăduit influența pretinsă asupra creșterii, atribuindu-se părții interioare ale celei de-a doua scoarțe, așa zisei cărni, toată forța propulsoare și productivă. Astfel ne vom convinge în prezent mai repede că un nod superior, formîndu-se din cel precedent și primind seva indirect prin el, trebuie să o obțină mai fină și mai filtrată, se va bucura de influența frunzelor exercitată între timp, se va perfecționa și va aduce frunzelor și mugurilor săi seve mai fine.

28. Lichidele neprelucrate fiind făcute să se scurgă în acest nod și fiind aduse altele mai curate și planta desăvîrșindu-se treptat tot mai mult, ea ajunge la punctul pe care i l-a prescris natura. Vedem în sfîrșit frunzele în toată desfășurarea și desăvîrșirea lor și percepem curînd după aceea un nou fenomen care ne vestește că epoca studiată pînă acum s-a încheiat și se apropie alta, epoca *înfloririi*.

III. Trecerea spre inflorescență

29. Trecerea spre inflorescență are loc *mai repede* sau *mai încet*. În ultimul caz, de obicei putem constata că frunzele tulpinei încep să se adune iarăși, dinspre partea lor periferică încoace, încep să-și piardă mai ales diversele lor diviziuni exterioare, se întind în schimb mai mult sau mai puțin spre părțile lor inferioare, acolo unde sînt legate cu tulpina; în acest fel, chiar dacă intervalele dintre două noduri nu cresc în mod vizibil, tulpina devine totuși mult mai fină și mai subțire comparativ cu starea ei anterioară.

30. S-a observat că hrana frecventă împiedică inflorescența unei plante, iar hrana moderată, ba chiar sărăcăcioasă, o accelerează. Astfel devine mai limpedă acțiunea frunzelor crescute pe tulpină, de care fusese vorba mai sus. Atîta timp cît mai trebuie transportată sevă nefinisată, organele posibile ale plantei trebuie să se formeze ca instrumente pentru această necesitate. Dacă pătrunde excesiv de multă hrană, atunci operațiunea respectivă trebuie repetată mereu și inflorescența devine imposibilă. Dacă extragem plantei hrana, atunci se ușurează și se scurtează acea acțiune exercitată de natură; organele nodurilor devin mai fine, acțiunea sevelor nefalsificate devine mai curată și mai puternică, transformarea părților devine posibilă și are loc neîntrerupt.

IV. Formarea caliciului

31. Adeseori observăm că această transformare are loc repede și în acest caz tulpina, deodată lungită și rafinată, pornește să crească în înălțime, începînd de la nodul ultimei frunze formate și adună la capătul ei mai multe frunze în jurul unei axe.

32. Ni se pare că se poate dovedi foarte clar că sepalele sînt aceleași organe care puteau fi văzute pînă acum formîndu-se ca frunze pe tulpină și care acum stau adunate, avînd o înfățișare adesea foarte modificată, în jurul unui punct central comun.

[1] Hedwig, în vol. III din *Leipziger Magazin*

33. Am remarcat deja mai sus la cotiledoane o influenţă asemănătoare a naturii şi am văzut mai multe frunze, ba chiar mai multe noduri adunate în jurul unui punct şi apropiate unul de altul. Există anumite soiuri de molizi care încă din clipa în care se dezvoltă din bobul de sămînţă au o aureolă de ace evidente, care sînt de pe-acum foarte formate, contrar obiceiului altor cotiledoane; şi încă din prima copilărie a acestei plante apare marcată acea forţă a naturii care va produce la o vîrstă matură inflorescenţa şi totalitatea florilor ce se vor dezvolta ulterior.

34. În afară de aceasta observăm că la mai multe flori frunzele netransformate ale tulpinei sînt strînse imediat sub corolă într-un fel de caliciu. Întrucît şi-au menţinut încă complet forma, ne putem bizui doar pe aparenţă şi pe terminologia botanică, ce le-a desemnat sub numele de petale, *Folia floria*.

35. Cu atenţie mai mare trebuie să examinăm cazul expus mai sus, în care trecerea spre inflorescenţă are loc încet, frunzele de pe tulpină se strîng treptat, se transformă şi se trecoară parcă încet în caliciu; acest lucru poate fi observat cu uşurinţă la caliciul daliei şi mai ales la floarea soarelui.

36. Această forţă a naturii care adună mai multe frunze în jurul unei axe, observăm că determină o legătură şi mai strînsă şi face ca aceste frunze modificate şi reunite să devină şi mai de nerecunoscut, legîndu-le între ele uneori complet, alteori numai în parte şi împreunîndu-le la margini. Aceste frunze apropiate şi înghesuite atît de tare se ating în starea lor fragedă, se anastomozează prin acţiunea sevelor extrem de pure, care sînt acum prezente în plantă şi ne înfăţişează aşa-numitele calicii sub formă de clopot sau monofile, care vădesc clar originea lor compusă prin faptul că sînt mai mult sau mai puţin crestate sau tăiate de sus. Acest lucru este evident, dacă raportăm un număr de calicii crestate adînc la cele cu mai multe frunze, mai ales dacă privim cu precizie caliciile unor dalii. Astfel vom vedea, de exemplu, că un caliciu de calendel care este menţionat în descrierea sistematică drept simplu sau format din mai multe părţi, este alcătuit din frunze crescute laolaltă sau una peste cealaltă, printre care parcă se strecoară, după cum am arătat mai sus, frunzele împreunate ale tulpinei.

37. La multe plante sînt constante numărul şi forma sub care sînt înşirate sepalele din jurul axei tulpinei, fie separat, fie crescute împreună, tot aşa sînt şi următoarele părţi. Pe această constanţă se bazează în cea mai mare măsură dezvoltarea, siguranţa, onoarea ştiinţei botanice, pe care am văzut-o progresînd tot mai mult în ultimul timp. La alte plante, numărul şi formarea acestor părţi nu sînt constante; dar nici acest fapt n-a putut înşela spiritul ascuţit de observaţie al maeştrilor acestei ştiinţe, ei încercînd prin determinări precise să cuprindă şi aceste devieri ale naturii într-un cerc mai restrîns.

38. În acest fel a format deci natura caliciul, legînd împreună în jurul unui centru, de obicei într-un număr anumit şi într-o ordine precisă, mai multe frunze şi deci mai multe noduri, pe care altfel le-ar fi produs unele după celelalte şi la o oarecare distanţă unele de celelalte. Dacă inflorescenţa ar fi fost împiedicată printr-o hrană abundentă şi superfluă, atunci ele ar fi apărut depărtate unele de celelalte, în prima lor formă. Natura nu formează deci în caliciu un nou organ, ci doar leagă şi modifică organele care ne sînt deja cunoscute, apropiindu-se astfel cu încă o treaptă de ţel. (. . .)

În româneşte de DANIELA ŞTEFĂNESCU-CIOBANU

H. M. KOELBING

Goethe cercetător al naturii

Dacă vrem să vorbim astăzi despre osteneala lungă de decenii a lui Goethe de a cerceta şi de a percepe natura, trebuie să concepem noţiunea de cercetare a naturii într-un sens mai larg decît sîntem obişnuiţi să o facem. Pentru noi cercetarea naturii constă de preferinţă în pătrunderea prin-analiză, măsurare, calcul, în obiecte, oriunde este posibil cu metode experimentale. Experimentul trebuie şi poate în cazul favorabil să ne furnizeze rezultate perceptibile cantitativ şi care se pot exprima în cifre, ecuaţii, curbe etc. Reprezentarea grafică plasticizează, la rîndul ei şi într-o măsură oarecare, însăşi abstracţia matematică. Experienţa se poate repeta şi varia: prin aceasta i se măreşte forţa probantă; gradul creditului ce i se poate acorda se poate determina statistic.

Există bineînţeles ramuri ale ştiinţei naturii ale căror obiecte nu se lasă experimentate cu ea, de exemplu pietrificările paleontologiei; dar şi specialiştii unor astfel de discipline utilizează în stil mare metodele de lucru măsurătoare. Cu cît o ştiinţă măsoară şi calculează mai exact, cu atît este mai de respectat.

Intuiţia

Goethe are mai puţină înţelegere pentru analiza experimentală măsurătoare şi calculatoare a fenomenelor din natură şi viaţă. Constatare făcută de Newton tocmai pe această cale, şi anume că lumina albă constă din amestecul egal de culori spectrale — una din marile descoperiri de pînă acum ale istoriei ştiinţei — i-a rămas lui Goethe străină şi de neînţeles, ba chiar a respins-o.

« *Scindaţi mereu lumina !* Scindaţi-o nencetat
Ea una-n ciuda voastră, rămîne *unicat !* »

Epigrama aceasta din « Votivtafeln » *(Plăci comemorative)* ale lui Schiller şi Goethe, adresată « scindatorilor », arată convingerea indestructibilă a luiGoethe. După mai bine de o sută de ani de la apariţia « Opticii » lui Newton (1704), el scrie la 1810 în Introducerea la partea didactică a teoriei sale a culorilor:

« Printr-o curioasă înlănţuire de împrejurări, teoria culorilor este adusă în faţa scaunului de judecată al matematicianului, unde n-are ce căuta. Lucrul acesta s-a întîmplat datorită înrudirii sale cu celelalte legi ale vederii, pe care matematicianul era de fapt chemat să le trateze. S-a mai întîmplat şi datorită faptului că un mare matematician (Newton) a elaborat teoria culorilor şi, întrucît ca fizician s-a înşelat, a aplicat întreaga forţă a talentului său spre a da consistenţă acestei erori. »

Cu adevărat a pus şi Goethe « întreaga forţă a talentului său », în joc pentru a infirma teoria lui Newton — o osteneală condamnată, din capul locului şi din însăşi esenţa problemei, să eşueze !

Dar totuşi, Goethe nu a respins principial experimentul şi nici nu l-a condamnat. El caracterizează experimentul ca « mijlocitor între obiect şi subiect », îi vede valoarea în repetabilitate, avertizează împotriva concluziilor pripite din experienţe izolate sau chiar numai aparent înrudite între ele, şi recomandă să se cerceteze

@Asociaţia Ziariştilor Independenţi din România

prudent și pas cu pas cele ce se învecinează și se înlănțuie în mod direct. « Obligația propriu zisă a exploratorului naturii este așadar multiplicarea și diversificarea fiecărui experiment individual. În studiile sale privind teoria culorilor, Goethe a făcut el însuși experiențe cu prisme, lentile, plăci de sticlă planparalele și multe altele. « Experientele (. . .) sînt riguros observate și animat descrise, asupra corectitudinii lor nu este nici o discuție », confirmă nimeni altul decît fizicianul și fiziologul Hermann von Helmholtz. O serie de experiențe legate direct una de alta, care în corelația lor « fac împreună una singură, reprezentînd o singură experiență făcută din cele mai felurite puncte de vedere », realizează, după Goethe, în ansamblu, o « experiență . . . de un fel mai înalt ». Suficient de surpinzător continuă Goethe în locul acesta:

« Grija aceasta de a pune în ordine următorul cu cel următor sau mai degrabă de a deduce următorul din următor, o avem de învățat de la matematicieni, și chiar acolo unde nu ne folosim de nici un calcul, trebuie să ne punem pe lucru ca și cînd am fi datori să dăm socoteală celui mai sever geometru ».

Procedeul acesta care să prezinte pas cu pas lucrurile, așa cum sînt, ar fi de fapt metoda matematică. Goethe o pune în opoziție cu argumentarea retorică, care își poate procura argumentele din cele mai diferite, mai eterogene domenii.

Cu toate acestea, Goethe nu l-a urmat pe matematicianul și fizicianul Newton. Emil Staiger observă aici: « Ceea ce l-a supărat a fost dispariția culorilor în unghiurile de refracție, și cifrele, *traducerea* fenomenelor în limba matematicii. Aici el recomandă, dimpotrivă, cu totul altceva, nu înlocuirea culorilor prin formule, ci doar reprezentarea lor ordonată într-o metodă analogă celei matematice. »

Goethe avea o încredere de neclintit în *percepția noastră senzorială*. Tocmai discutînd fenomenele de culoare produse prin refracție, unde devine evidentă prăpastia de netrecut dintre el și Newton, Goethe găsește prilejul binevenit « să spună spre cinstea simțurilor noastre și spre confirmarea încrederii în ele, unele lucruri ». Natura unitară, elementară, a luminii albe, percepția aceasta aparent inechivocă prin simțuri, a fost pentru el un adevăr notoriu. Dovada contrariului, făcută de Newton, nu putea fi față de aceasta, decît un artificiu și o eroare grosolană.

Calea pe care Goethe are acces la conceperea științifică a naturii este *intuiția* și nu analiza abstractizantă. Ea l-a dus la considerente și recunoașteri importante — în morfologie, dar și în teoria culorilor. El explorează natura intuitiv, din vedere, o cale depășită — depășită era de fapt chiar și pe vremea lui, de către deschizători de drum cum a fost însuși Newton — sau poate mai este o cale care își are ca și mai înainte sensul ei, îndreptățirea ei, o cale pe care ar trebui să mergem iarăși poate mai des?

Fenomene originare

Dacă teoria culorilor lui Goethe ar fi, în general, un monument ieșit din comun al unei erori științifice, n-ar trebui să ne mai ocupăm cu el. Niciodată însă, înaintea lui, prezența culorilor, așa cum este percepută de ochii noștri, de spiritul nostru și de sufletul nostru, nu a fost atît de cuprinzător cercetată, rînduită și comentată ca la Goethe. Pentru noi este un lucru de la sine înțeles că ochii noștri reacționează la lumină, care se compune din culori și poate să ne apară colorată, albă sau cenușie.

Goethe nu realizase încă această egalizare: « Culorile sînt fapte ale luminii, fapte și pătimiri ». La producerea și ivirea lor sînt, după părerea lui, indispensabile contrastele lumină și întuneric, luminozitate și întunecime, « lumina și nelumina »; culorile sînt pentru el « semilumini », « semiumbre ». « La lumină ne apare la început o culoare, pe care o numim galben, la început; la întuneric o alta, pe care o denumim cu cuvîntul albastru ». — Albastrul apare de asemenea ca un voal al negrului, după cum galbenul s-a dovedit a fi un voal al albului ».

Amestecul egal al albastrului cu galbenul pur dă verdele. Pe de altă parte cele două culori fundamentale suferă prin « comprimare sau întunecare » o « intensificare » spre roșietic. « Prin combinarea capetelor intensificate (. . .) se produce roșul pur, pe care de dragul demnității sale înalte, îl denumim adesea purpur ». (Goethe nu distingea așadar, cum facem noi, între roșul spectral și roșul purpur care este un amestec de culoare). În felul acesta se încheie cercul său de culori cu cele șase culori trecute din una în alta: de la galben prin verde, albastru, albastru-roșu (violet), roșu, galben-roșu (oranj) și înapoi la galben.

Din lumină și nelumină vede Goethe provenind și culorile pe care le vedem trecute prin medii mai mult sau mai puțin tulburi (« medii ») în natură:

« Lumina de energie maximă, precum aceea a soarelui, a fosforului arzînd în aerul vieții (oxigen), este orbitoare și incoloră. Tot astfel vine la noi și lumina stelelor fixe, în majoritate incoloră. Văzută însă printr-un mediu chiar și numai puțin tulbure, ne apare galbenă. Dacă tulbureala unui astfel de mediu crește, sau dacă i se mărește adîncimea, vedem lumina căpătînd din ce în ce o culoare galben-roșie, care crește în fine pînă la roșu-rubiniu.

Dacă, dimpotrivă, printr-un mediu tulbure, luminat de la o lumină incidentă, vedem întunericul, ne apare o culoare albastră, care devine din ce în ce mai deschisă și mai palidă, cu cît se mărește mai mult tulbureala mediului; din contra tot mai întunecată și mai saturată, cu cît tulbureala poate deveni transparentă, ba chiar devine perceptibilă ochiului ca cel mai frumos violet, cînd gradul celei mai pure tulbureli este cel mai redus ».

În această stare de lucruri vedea Goethe cele două « fenomene originare », în completare antipodică, ale lumii culorilor. Andreas Speiser a stabilit simplu și pregnant în introducerea sa la volumul al 16-lea al ediției comemorative Artemis, concepția lui Goethe în cuvintele următoare: « O opacitate expusă luminii în fața întunericului dă albastrul pînă la violet, dimpotrivă o opacitate în fața luminozității dă galben pînă la roșu. Ambele (fenomene) ni le prezintă natura în mod minunat într-o zi senină în fața ochilor. Cerul albastru se arată deschis în fața negrului, răsăritul și apusul soarelui cu roșeața sa se arată opac în fața luminozității. Goethe le-a privit întotdeauna cu smerenie ».

În felul acesta explica Goethe și culorile prismatice produse prin refracția luminii. Emil Staiger și Andreas Speiser au rezumat ambii în mod clar explicația « cam aventuroasă » (Speiser) a lui Goethe, iar matematicianul Speiser consideră teoria lui Geothe după cum urmează: « Teoria lui Goethe poate fi folosită ca o regulă surprinzător de vastă. În practica tratării culorilor va fi preferată explicației prin unde, căci aceasta din urmă nu poate decît cu mare greutate deduce fenomenele cerului albastru și așa mai departe ».

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

Goethe însuși n-a găsit de-a lungul vieții sale o explicație satisfăcătoare pentru curcubeu, acest « Newton personificat » (Speiser). Patru săptămîni înaintea morții sale, Goethe mai scria lui Sulpiz Boisserée la 25 februarie 1832 o scrisoare lungă asupra acestui lucru sfătuindu-l să persevereze: « Să nici nu vă gîndiți că veți scăpa vreodată de problema aceasta (. . .) »

Fenomenele originare reprezentau pentru Goethe, contemplatorul, ultima treaptă a cunoașterii posibile a naturii. Un fenomen originar trebuie recunoscut și respectat ca atare. Pentru Goethe e o nenorocire că ne silim să « căutăm în dosul lui și pe deasupra lui și altceva, deoarece aici ar trebui să acceptăm că se află limita contemplării. Cercetătorul naturii să lase fenomenele originare să existe în pacea lor eternă și sublimă. »

Tocmai aceasta n-o poate face un cercetător modern al naturii. Helmholtz a formulat lucrul acesta cu toată obiectivitatea: « Expunerile acestea ale lui Goethe nu trebuie înțelese ca explicații fizice, ci numai ca înfățișări ilustrative ale fenomenului. În lucrările sale de știință a naturii el se străduiește să nu părăsească domeniul contemplării sensibile, orice explicație fizică trebuie să se ridice însă la forțe și acestea nu pot fi, natural, niciodată obiecte ale contemplării sensibile, ci numai obiecte ale cuprinderii cu mintea ».

Modul său special de luare în considerare l-a făcut pe Goethe însă în stare să identifice și să evalueze activitatea de același rang și de colaborare a ochiului (sau mai general: a simțului văzului) la perceperea culorilor. « Faptul că există, ochiul și-l datorează luminii. Din organe auxiliare animalice indiferente, lumina își creează un organ egal cu ea. Și în felul acesta ochiul se formează la lumină pentru lumină, pentru ca lumina internă să o înfrunte pe cea externă ».

Acesta este Platon — vederea se realizează prin radiație comună (synaugea) a luminii interne și externe; este însă totodată și o privire prin intuiție a istoriei evoluției viețuitoarelor. Și acum urmează acel catren de neuitat, după Plotin:

« De n-ar fi solar, nici n-ar putea
Un ochi să vadă soarele, seninul.
Puteri divine dacă-n noi n-ar sta,
Cum ne-ar mai desfăta divinul ? »

Observația

Dar contemplarea aceasta mistică, îmbrățișînd împreună natura și divinitatea, nu l-a împiedicat pe Goethe să observe exact și să-și expună observațiile sistematic. El distinge culori fiziologice, fizice și chimice. Fiziologice sînt culorile « în măsura în care aparțin ochiului și se bazează pe o acțiune și pe o reacție a acestuia. » Culorile fizice sînt acelea despre care am vorbit pînă acum și care ies în evidență cu ajutorul mediilor incolore (culorile spectrului nostru); culorile chimice sînt cele ce « aparțin obiectelor ».

Culorile fiziologice au fost considerate « pînă acum ca extrareale (fără esență), întîmplătoare, ca o amăgire și infirmitate. În realitate ele aparțin ochiului sănătos și formează condițiile necesare ale vederii ». Este și rămîne meritul lui Goethe de a fi identificat și reliefat acest lucru.

Goethe prezintă mai întîi constituția diferită a retinei în întuneric — « maximă destindere și susceptibilitate » — și în lumină orbitoare — « extremă încordare și insensibilitate ». El discută particularitățile imaginilor negre și albe — « un obiect întunecat apare mai mic decît unul luminos de aceeași mărime » — și contrastele luminos-întunecat. Trece apoi la imitațiile colorate, care, se declanșează în ochii noștri printr-o « imagine incoloră strălucitoare » și ajunge la fenomenul extrem de important în care imaginile viu colorate produc imitații în culorile complementare în cercul de culori suprapuse celor necesare. Iată și un exemplu pentru aceasta:

« Cînd am intrat spre seară într-un han și mi-a
intrat în odaie o fată corpolentă cu fața albă
strălucitoare, cu ochi negri și cu un pieptar
roșu, am privit-o atent în semiîntuneric, cum sta
în fața mea la o oarecare distanță. În timp ce
da să iasă, am văzut pe peretele opus mie
o față neagră înconjurată de o aură luminoasă,
iar restul îmbrăcăminții femeii, absolut clar,
apăru de un frumos verde marin ».

Este necesară desigur o optică de cercetător pentru a înregistra cu o asemenea incoruptibilitate realitatea captivantă și copia optică !

La fel cu cele succesive, Goethe le-a identificat și analizat și contrastele simultane: fiecare culoare pe care o vedem — conchidea el — pretinde ochiului culoarea contrară. « Ochiul pretinde în mod absolut *totalitatea* și închide în sine cercul de culori ». Din observația aceasta a tras concluzia secundară că « n-ar fi indicat să ne servim pentru menajarea ochilor de sticle verzi sau de hîrtii verzi, deoarece fiecare specificație de culoare violentează ochiul silind organul să se opună ».

Conform cu legea contraculorii cerute, Goethe a explicat și perceperea umbrelor colorate, așa cum l-au fascinat, de pildă, pe Horace-Benedict de Saussure la ascensiunea sa pe Montblanc (1787).

Toate imaginile imitate și de contrast sînt, după Goethe, ușor de constatat de către oricine: « De altfel fenomenele acestea se prezintă celui atent pretutindeni, chiar pînă la incomodare ». Goethe nu putea observa altceva decît reflectînd — « se poate deci spune, constată el, că încă de la fiecare privire atentă aruncată în lume, teoretizăm ». Goethe *avea* privirea omului de știință care nu-i dă pace celui care o posedă.

Senzoriul său era fără îndoială deosebit de ascuțit pentru astfel de imagini aparținînd ochiului însuși. El însuși își amintește « mai în glumă mai în serios » de plimbarea de Paști a lui Faust cînd acesta devine atent la pudelul negru — masca lui Mefisto:

« Și dacă nu mă-nșel: în urma lui pe cale
Plutește-un sfredel de văpăi ciudat ».
« E doar un pudel negru; geana serii
Vă iscă amăgiri ale vederii ».

©Asociatia Ziaristilor Independenti din Romania

îi răspunde obtuzul Wagner. La aceasta, Goethe adaugă: « Cele de mai sus erau demult scrise, din presimţ poetic şi doar semiconştient, cînd, pe o lumină domoală, a alergat prin faţa ferestrei mele pe stradă, un pudel negru trăgînd după sine o rază de lumină puternică: imaginea nedesluşită rămasă în ochi era a corpului său în trecere grăbită ».

În expunerea sa privind culorile fiziologice Goethe a inclus şi percepţiile de culoare anormale, aşa cum le are de pildă un daltonist, căci « fenomenele maladive indică de asemenea legi organice şi fizice ». Cu aceasta dădea pentru ştiinţa medicală o formă clasică preceptului important şi fertil al lui Hipocrat.

Morfologie

Se poate spune: pentru propriul său mod de concepere a naturii însufleţite, Goethe a inventat noţiunea morfologiei, a teoriei conformaţiei (*Gestaltlehre*, prin 1795). « Morfologia va trebui să conţină teoria despre structura, despre formarea şi transformarea corpurilor organice ».

Prin marea varietate a formelor vegetale şi animale el a întrezărit o formă de bază comună: planta originară şi tipul structurii animale. Procesul de structurare, care face să crească zi de zi din tipul originar plantele şi animalele adevărate, îl indica cu termenul de metamorfoză. Se pricepea în aceasta, de acord cu botaniştii timpului său.

« Înrudirea secretă a diferitelor părţi exterioare ale plantei, precum a frunzelor, a caliciului, a coroanei, a filamentelor care se dezvoltă succesiv şi de asemenea din una în alta, este în general cunoscută de mai demult cercetătorilor, fiind chiar şi prelucrată în mod special, iar acţiunea prin care unul şi acelaş organ ni se prezintă la vedere felurit modificat, a fost denumită metamorfoză a plantelor ».

Goethe a precizat « înrudirea secretă » a părţilor plantei într-atît încît le-a conceput pe toate ca frunze sau ca modificări ale frunzelor. Dar nici aici nu a pretins prioritatea descoperirii; dimpotrivă: «Eram demult convins că nu există nimic nou sub soare şi putem găsi pînă şi în tradiţie prezise cele pe care le vom constata, gîndi sau chiar evidenţia noi înşine. Noi sîntem nişte originali numai pentru că nu ştim nimic. »

Metamorfoza are rol pentru Goethe, în mod permanent la formarea fiecărei plante, fiecărui corp de animal, fiecărui copil. Ideia unei teorii a descendenţei speciilor, a unei naşteri succesive a speciilor în decursul istoriei pămîntului, nu-i vine însă lui Goethe. Dar aluzii la o astfel de posibilitate — a evoluţiei, în sensul lui Darwin şi al nostru — se găsesc pe alocuri, de pildă în locurile amintite mai sus asupra formării ochiului, « din organe auxiliare animale indiferente » sau asupra variabilităţii formelor plantelor în condiţii de mediu diferite. Elaborarea marilor corelaţii, formulate mereu şi excepţional, trebuia în orice caz să-i pregătească pe auditorii şi cititorii săi pentru o idee a evoluţiei biologice. Cu aceasta avem aici şi răspunsul la întrebarea dacă un astfel de mod de a cerceta şi considera, cum le găsim la Goethe, ar fi într-adevăr depăşit sau dacă nu s-ar putea dovedi fructuos şi acum şi pentru viitor.

ALBRECHT SCHÖNE

Goethe şi nenorocirea fizicii

Incompatibil cu sentinţa devenită valabilă acum la 150 de ani de la moartea lui, este bilanţul stabilit de Goethe însuşi: « Despre tot ce am realizat ca poet, nu-mi fac nici un fel de iluzie ». Intradevăr, el punea preţ numai pe lucrările sale despre « teoria culorilor ». L-au costat osteneala unei jumătăţi de viaţă, dar, ne asigură bătrînul, nu o regreta: « Aş fi scris probabil o jumătate de duzină de tragedii în plus, şi nimic mai mult, iar pentru asta se vor mai găsi destui oameni după mine ». Nu ! Pentru şase opere dramatice (de calibrul de pildă al lui « Goetz », al « Ifigeniei » sau al lui « Faust ») am renunţa la fel de uşor la « teoria culorilor » ca şi rectorul universităţii din Berlin, fizicianul specialist, care la 50 de ani de la moartea lui Goethe, a respins-o ca fiind « o copilărie născută moartă a unui diletant autodidact ».

De neînţeles ce importanţă continua să acorde teoreticianul culorilor, el însuşi « copilăriei » sale. « Pentru a face epocă în lume », îl instruia pe Eckermann, « sînt necesare, după cum se ştie, două lucruri: mai întîi să ai o minte sănătoasă şi, al doilea, să capeţi o moştenire mare. Napoleon a moştenit revoluţia franceză, Frederic cel Mare războiul silezian, Luther întunecimea popilor ». Cu toată seriozitatea vedea el, la nivelul acestor exemple de istorie mondială, cazul său propriu: « Mie mi-a fost dată eroarea teoriei lui Newton. Generaţia actuală n-are idei de ceea ce am realizat eu în privinţa aceasta; dar epocile viitoare vor recunoaşte că în nici un caz nu mi-a revenit o moştenire rea ». Mai sîntem noi oare la fel de ignoranţi ca şi contemporanii săi, a căror indiferenţă şi lipsă de înţelegere l-au dus la disperare? Ca şi savanţii specialişti a căror aproape unanimă respingere l-a dus la vehemente înjurături adresate « mucegăitei şi neruşinatei adunături de breslaşi »

Moştenirea i-a revenit cînd ajunsese la vîrsta de 42 de ani. Interesul plin de pasiune al acestui om al ochiului pentru frumuseţea lumii culorilor fusese puternic animat în timpul călătoriei sale în Italia de panorama mediteraniană şi de pictura romană. În cîmpul poeziei se mişcase cu o siguranţă somnambulică. În domeniul artei plastice însă, a căutat să-şi ajute înzestrarea prin pătrundere teoretică în « legile şi regulele sale ». Credea însă că « de culori, ca fenomene fizice, trebuie să te apropii mai întîi dinspre latura naturii, dacă vrei cu tot dinadinsul să dobîndeşti ceva despre artă ».

În scopul acesta, celui ce revenea la Weimar, îi împrumutase un profesor din Jena o serie de prisme. Dar numai cînd a apărut un curier trimis să le ia acasă, le-a despachetat Goethe, luînd în grabă una dintre prisme în mînă. Insuficient orientat asupra experienţelor şi teoriilor comunicate de Newton la 1704 în « Optica » sa, aştepta ca peretele alb al odăii sale, privit prin prismă, să-i apară felurit colorat. Vedea însă că « rămînea alb ca şi înainte şi că numai acolo unde se lovea de ceva întunecat se prezenta o culoare mai mult sau mai puţin decisă, că în fine vergelele de la fereastră apăreau extrem de viu colorate, dar că pe cerul în lumina cenuşie de afară nu se vedea nici o urmă de culoare. Nu era nevoie să stai prea mult pe gînduri ca să constaţi că e necesară o graniţă (între luminos şi întunecat), pentru

a da la iveală culori, şi, ca împins brusc de un instinct, am strigat că teoria lui Newton este falsă ».

Newton demonstrase experimental că lumina albă a soarelui se compune din luminile culorilor spectrale care devin vizibile prin refracţie prismatică. El atribuia aşadar fenomenele de culoare dioptrice « refrangibilităţii diverse » a luminii. Ceea ce, prin urmare, vedea Goethe atunci, se explica perfect prin teoria lui Newton. Fiecare punct al peretelui alb privit prin prismă producea de fapt un spectru de culoare. Numai că aceste spectre individuale se suprapuneau la mijlocul suprafeţei şi amestecîndu-se redeveneau în felul acesta albe. Doar la margini, şi anume în caz de suprapunere insuficientă, suprafaţa deplasată prismatic, putea să-i prezinte borduri colorate; spectre pe muchii, pe care Newton le-a cunoscut desigur şi pe care în mod diferit le-a şi făcut vizibile.

Cu toate acestea, Goethe spune: « Asta-i o ideie popească! Căci demult biserica îşi scindează pe Dumnezeul ei în trei, precum voi lumina în şapte ». Împotriva teoriei eronate despre lumina albă compusă din şapte culori şi-a afirmat acel Credo al său despre culori ca « fapte şi suferinţe » ale luminii: unde lumina aceasta se mărgineşte cu întunericul, unde între lumină şi întuneric apare un mediu tulbure, lumina pune în evidenţă culorile.

Se înşela total. Dar ceea ce constată cu privire la peretele alb, tivit în culori, această bruscă trezire, iluminare, chemare, a fost o breşă de o forţă vitală hotărîtoare: « Am identificat lumina în puritatea şi adevărul ei », recunoştea el 30 de ani mai tîrziu, « considerînd că trebuie să lupte pentru ea ». Era vorba aici de un adevăr dincolo de orice raţiune fizică şi demonstrabilitate matematică, i se întîmpla aici cu teoria culorilor, după propriile sale cuvinte, « întocmai ca şi cu religia creştină ». Un singur om a mai avut o asemenea poziţie, în domeniul controverselor ştiinţifice, condamnînd pe cei ce se îndoiau respingîndu-i ca renegaţi, eretici şi sectanţi: Sigmund Freud, care s-a zbătut pentru teoria pură a psihanalizei sale.

Nu pot fi comparate intenţiile urmărite cu « teoria culorilor » cu cele ale « Opticii », se spune în încercările curente de conciliere. Goethe a dat însă o adevărată luptă de exterminare, şi aceasta pe terenul propriu al adversarului şi cu propriile arme ale acestuia. El care se încredea exclusiv în identificarea naturală prin simţuri, n-a mai lăsat de aici înainte prisma din mînă (« ciomagul triunghiular de sticlă » al lui Newton, cum îi scria Hegel, cu care « ţinut în pumnii săi de îngerul satanei, îi ciomăgeşte pe fizicieni »). A făcut nenumărate experienţe, şi-a arat drumul prin literatura respectivă, a desenat, a pictat, a cules observaţii, a consumat în sfîrşit saci întregi de hîrtie pentru a-şi putea domina notiţele.

« Teoria culorilor » a apărut la 1810 în aproape 1400 de pagini. A fost acceptată contribuţia ei la înţelegerea « culorilor fiziologice » care sînt produse de la sine de ochiul reacţionînd asupra impresiilor externe cu fenomene de contrast, precum şi cercetările legate aici de percepţia fiziologică cu privire la daltonism, ca o realizare incontestabilă. Ca o operă de mare importanţă a fost acceptată şi « partea ei istorică », adică încercarea lui Goethe de a realiza o amplă istorie a ştiinţei, dînd ca exemplu teoria culorilor. În arena de dispută propriu zisă a « culorilor fizice » însă, numai cîţiva sectanţi şi diletanţi au mai încercat să impună considerentele sale împotriva concepţiilor fizice fundamentale ale lui Newton. « Partea polemică » a fost de mai demult luată la cunoştinţă cu clătinări perplexe din cap, ca o serie de deraieri penibile. Weimarezul, altfel conciliant, nu intervenise de fapt cu atîta furie nicicînd altădată. Înşelătorie premeditată, absurditate curată, demenţă parţială, — iată ce reproşa el adversarului care căuta să scindeze lumina. Iar acolo unde zărea « desgustătorul alb newtonian » (în care, invers, se resintetizau de fapt culorile spectrului), dădea fără jenă lovituri sub centură. Newton ar fi trebuit

aici să mai facă experienţe cu pulberi colorate; pe drept cuvînt, de altfel, afirma apoi că prin acestea nu se obţinea decît un alb murdar, de culoarea noroiului străzilor. Cu sarcastică plăcere nota polemistul toate acestea, şi nu şi-a ascuns dorinţa spunînd că « toţi newtonienii ar trebui să poarte lenjerie de corp de acelaş fel pentru ca să poată fi distinşi prin acest semn de ceilalţi oameni mai rezonabili ». Dacă i s-ar fi acceptat ideia, am putea constata astăzi, la stabilirea profesiunii, după rufăria de corp că toţi fizicienii sînt newtonieni!

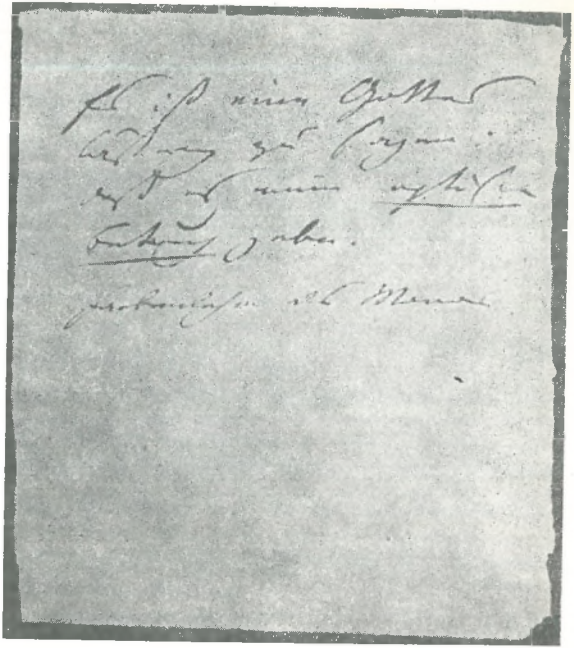
Acest spirit zelos nu ţinea seama de nimic. Căci în lupta dusă împotriva « refrangibilităţii diverse », el juca literalmente totul pe o carte. Acolo unde Newton îşi limita interesul numai la domeniul parţial al culorilor produse prin refracţie, Goethe lua în considerare condiţiile unitare ale genezei tuturor fenomenelor de culoare şi, în acelaş timp, « raportul lor învecinat » cu filosofia, matematica, tehnica colorării, fiziologia, patologia, istoria naturii, fizica generală şi muzica. Acolo unde Newton, analizînd proprietăţile fizice ale luminii deschidea acces matematicii în fenomenele optice, ajutînd prin aceasta la pregătirea măsurării culorilor, care determină un galben pur după fişa de culori DIN 6164 prin valorile ordonatelor $x(\lambda)$ 0,5096, $y(\lambda)$ 0.4904, $z(\lambda)$ 0,0, Goethe a lărgit cîmpul vizual pînă la efectul psihologic, estetic, simbolic: pînă la acţiunea sensibil-morală a culorii, iar în experienţele sale prismatice cu un astfel de galben a avut în vedere şi « proprietatea senină, veselă, de o blîndeţe fermecătoare » a acestuia, precum a « frunzelor toamna, a îmbrăcăminţii împăratului Chinei », pînă şi a « pălăriilor galbene ale faliţilor ».

Cel care-şi făcea de lucru aici era, desigur, un diletant. Dar acesta a descoperit că ochiul reacţionează la impresia exterioară de culoare a galbenului cu percepţia de contrast (subiectivă) a violetului, aşadar că « natura este concepută să ne ridice prin totalitate la libertate »; că ochiul « se pune el însuşi în libertate evidenţiind, prin contrast cu individualul ce i se impune, o totalitate mulţumitoare ». Aşa cum apar în cercul lor de culori, de fiecare dată în pereche, culori complementare (obiective) oranj/albastru şi purpura/verde, dar galben/violet, diametral opuse între ele, conţin în ele totuşi şi totodată în mod potenţial totalitatea de culori. În felul acesta vedea el faptele ochiului şi cele ale luminii în corespondenţă reciprocă, interiorul şi exteriorul raportate unul la altul, pe om în acord cu natura: « Dacă ochiul n-ar fi solar, cum ar putea să vadă lumina? »

Bineînţeles că Newton nu putea lua asemenea lucruri în calculele sale. Ştiinţele naturii au rămas aici incompetente, ele care, confirmate de practica tehnicii-moderne au făcut pe urmele ei extraordinarele progrese care au schimbat lumea. Triumful acesta a dus fireşte spre zone din ce în ce mai abstracte. Acea calitate « sensibil-morală » a naturii, pe care căuta să se sprijine « teoria culorilor », s-a pierdut din ce în ce mai mult din vedere. Dar cînd în anii noştri Max Born, Max Planck, Werner Heisenberg sau Carl Friedrich von Weizsäcker s-au gîndit la consecinţele discutabile, îndoielnice, fatale ale acestui drum, partenerul lor de discuţie a fost iarăşi bătrînul teoretician al culorilor. « Cea mai mare nenorocire a fizicii noi », spusese el, « ar fi faptul că experimentele s-au separat de om, faptul că natura e recunoscută numai prin ceea ce prezintă instrumentele artificiale, ba chiar posibilităţile ei o vor confirma mărginind-o. Osteneala jumătăţii sale de viaţă a consacrat-o încercării disperate dar şi zadarnice de a da acestor ştiinţe ale naturii, impulsionate cu ciomagul triunghiular de sticlă al îngerului satanei, o altă direcţie: de a le obliga să ţină seama de percepţia sensibilă, de corelaţiile semnificative adînci, de responsabilitatea morală şi prin aceasta de a-l face pe om să se simtă acasă în lumea aceasta, « în care trăim, ne agităm şi sîntem ».

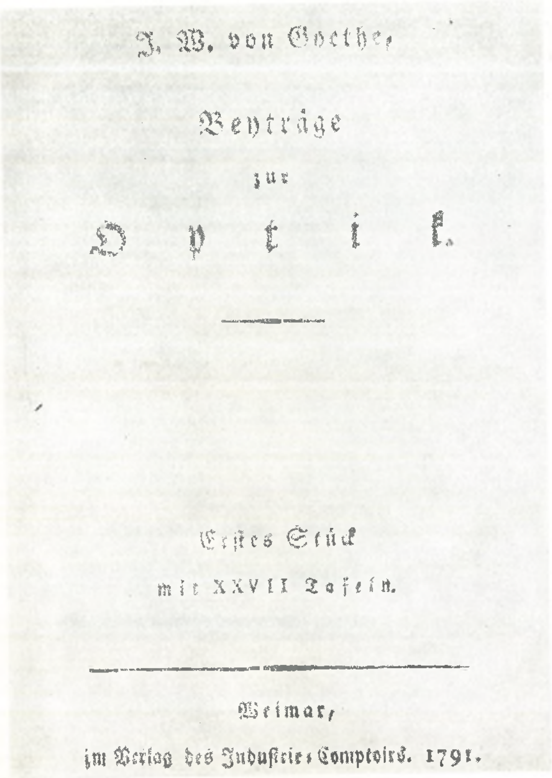
Abia urmările, care au arătat cît de nedrept a fost cu Newton, îi dau dreptate. Eroarea sa de apreciere, de neînțeles, îndărătnicia lui de a se lăsa convins, nemăsurata sa nedreptate în problema aceasta, devin de înțeles ca exprimare a unei adînci iritări. « Mașinismul tehnicii moderne », bazat pe științele naturii, spune el în romanul *Wilhelm Meister*, « mă chinuie și mă înfricoșează: se rostogolește spre noi ca o furtună, încetul cu încetul: el și-a luat însă direcția, va veni și ne va zdrobi ».

« Ca să facă epocă în lume » venise prea devreme. Încercarea de a se opune a eșuat. Dar tocmai pentru că terapia n-a corespuns, devine retroactiv evidentă extraordinara clarviziune a prognozei. Cine poate ști dacă nu cumva epocala îmbolnăvire diagnosticată de Goethe după simptomul « diversei refrangibilități » a luminii, îmbolnăvirea pe care a căutat să o combată, este chiar boala morală a omenirii?



Comentariul scris de mîna lui Goethe asupra « iluziei optice ».
« Goethe s-a folosit de această lucrare în Faust,
spre sfîrșitul plimbării pascale (versul 1157).

Pagină de titlu ▶
la ediția originală a « Contribuției la Optică »



J. W. von Goethe,

Beyträge

zur

Optik.

Erstes Stück

mit XXVII Tafeln.

Weimar,

im Verlag des Industrie-Comptoirs. 1791.

J. W. GOETHE

cu privire la TEORIA CULORILOR

Efectul senzorial-moral și estetic al culorii

Deținînd un loc foarte însemnat în rîndul fenomenelor naturale primare, umplînd perimetrul simplu ce-i revine cu o diversitate categorică, culoarea — faptul nu trebuie să ne mire — produce izolat un efect specific și în combinație un efect în parte armonios, în parte caracteristic, adesea chiar nearmonios, întotdeauna însă clar și important și care se alătură direct moralului. Acest efect îl produce asupra văzului, căruia i se adresează cu precădere, și prin intermediul lui, asupra sentimentelor, considerate sub laturile lor cele mai generale și elementare, fără a se raporta la alcătuirea sau forma unui material, pe suprafața căruia o percepem. De aceea culoarea, privită ca un element al artei, poate fi folosită spre a contribui la scopurile estetice cele mai înalte.

Culoarea stîrnește îndeobște o mare bucurie în oameni. Ochiul are nevoie de ea ca de lumină. Să ne amintim doar cum ne înviorăm atunci cînd soarele apare, într-o zi întunecată, luminînd o anumită zonă a unei regiuni și dînd la iveală culorile numai în acel loc. Faptul că se atribuiau puteri tămăduitoare pietrelor prețioase colorate poate să fi izvorît din sentimentul adînc al acestei plăceri inexprimabile.

Culorile pe care le distingem la suprafața corpurilor nu sînt ceva cu totul străin pentru ochi, prin care el abia să-și cîștige calificarea pentru această sen-

zație. Nu, acest organ este mereu în stare să-și producă singur culorile, bucurîndu-se de o senzație plăcută atunci cînd lumea din afară îi oferă ceva pe măsura propriei naturi și cînd i se determină mult dispoziția sa către o anumită latură.

Din ideea contradicției fenomenului, din cunoștințele pe care le-am obținut din determinările lui proprii, putem conchide că feluritele impresii de culoare nu pot fi confundate, ele acționînd în mod specific și trebuind să producă în mod cert stări specifice în organul viu.

Tot astfel stau lucrurile și cu simțirea. Experiența ne învață că diferitele culori dau anumite stări sufletești...

Pentru a simți toate aceste efecte însemnate în totalitatea lor, trebuie ca ochiul să ne fie învăluit în întregime de o singură culoare, cum se întîmplă, spre exemplu, atunci cînd ne aflăm într-o încăpere de o singură culoare, să privim printr-o sticlă colorată. Ne identificăm atunci cu culoarea; ea determină ochiul și spiritul să vibreze la unison.

Culorile de marcă pozitivă sînt galbenul, roșul-gălbui (la portocală), galbenul-roșcat (la miniu, cinabru). Ele dau o dispoziție activă, vioaie, plină de năzuințe.

Galben

Este culoarea cea mai apropiată de lumină. Ea ia ființă din diminuarea lină a acesteia, fie prin medii netransparente, fie prin reflectarea slabă de pe suprafețe albe. La experiențele făcute cu prisma, ea este singura culoare care se extinde larg în zona luminoasă și poate fi văzută acolo, în puritatea ei cea mai frumoasă, atunci cînd cei doi poli stau încă separați unul de celălalt, înainte de a se amesteca cu albastrul și a deveni verde. Despre felul în care se formează galbenul chimic, lîngă și peste alb, s-a relatat detaliat la locul potrivit.

Această culoare poartă mereu, lăuntric în puritatea ei cea mai înaltă — natura luminozității, de felul ei fiind senină, vioaie, ușor excitantă.

În acest sens este plăcută ca element înconjurător, fie ca rochie, ca perdea ori ca tapet. Auriul, în starea lui cu desăvîrșire pură, ne dă o noțiune nouă și înaltă asupra acestei culori, cu precădere atunci cînd i se mai adaugă și strălucirea; după cum un galben puternic are un efect măreț și nobil dacă apare pe mătase lucioasă, spre exemplu pe atlas.

Astfel, se știe din experiență, că galbenul lasă o impresie deosebit de caldă și plăcută. De aceea el revine în pictură părții luminate și active.

Diagramă nepublicată de Goethe
(« Symbolische Annäherung zum Magneten »)
Vedem aici dovada că discul culorilor lui Goethe era format din culori prismatice.

Acest efect de căldură poate fi cel mai bine observat privindu-se un peisaj printr-o sticlă galbenă, mai ales în zile cenușii de iarnă. Ochiul se desfată, inima îți crește, sufletul se înseninează, o căldură nemijlocită pare să adie spre tine.

Dacă însă această culoare este — în puritatea și luminiscența ei — plăcută și îmbucurătoare, radiind cu întreaga ei forță seninătate și noblețe, ea se dovedește, în schimb, extrem de sensibilă și lasă o impresie foarte neplăcută atunci cînd este alterată sau denigrată într-un fel oarecare. Astfel culoarea sulfului, care dă în verde, are ceva neplăcut.

Dacă culoarea galbenă este răspîndită pe suprafețe impure și ordinare, cum ar fi pe postav obișnuit, pe fetru și altele asemănătoare, pe care nu apare cu întreaga ei energie, atunci se iscă un astfel de efect neplăcut. Frumoasa impresie a focului și aurului se transformă printr-o mișcare neînsemnată și imperceptibilă în senzația de murdărie, iar culoarea cinstei și a încîntării se preschimbă în cea a rușinii, a dezgustului și a neplăcerii. De aici or fi luat naștere pălăriile galbene ale faliților /. . . / da, așa numita culoare a încornoraților este de fapt numai un galben murdar.

Roșu-gălbui

Întrucît nici o culoare nu poate fi considerată ca imobilă, putem foarte lesne ridica ori înălța galbenul prin concentrare și întunecare în roșcat. Culoarea crește în energie și apare în roșu-gălbui mai puternică și mai măreață.

Tot ceea ce am spus despre galben este valabil și aici, însă într-o măsură mai intensă. Roșul-gălbui oferă de fapt ochiului sentimentul de căldură și încîntare, reprezentînd culoarea văpăii intense ca și reflexul mai blînd al soarelui care apune. De aceea este plăcută ca mediu înconjurător și, în mai mare sau mai mică măsură, agreabilă și splendidă ca îmbrăcăminte. O privire aruncată spre roșu dă imediat galbenului o altă înfățișare; și dacă englezii și germanii se mai mulțumesc încă cu culorile deschise, palid-gălbui ale pielii, francezul în schimb iubește, așa cum a remarcat deja Părintele Castel, galbenul întețit spre roșu; după cum îi plac îndeosebi toate culorile care se găsesc de partea laturii active.

Galben-roșcat

Așa cum galbenul pur trece foarte ușor în roșu-gălbui, tot așa nu poate fi oprită trecerea acestuia din urmă în galben-roșcat. Sentimentul plăcut și vesel pe care ni-l mai dă încă roșul-gălbui, se intensifică în înaltul galben-roșcat pînă la a deveni de o violență insuportabilă.

Latura activă capătă aici energia ei cea mai înaltă și nu este de mirare că oamenilor energici, sănătoși, simpli, le place mai ales această culoare. S-a observat atracția spre această culoare îndeosebi la popoarele sălbatice. Tot astfel și copiii, lăsați să se descurce singuri, nu se vor feri să folosească cinabru și miniu.

Dacă privim fix o suprafață care este în totalitate galben-roșcată, atunci culoarea pare într-adevăr să străpungă organul. Ea produce o zdruncinare incredibilă și își păstrează efectul la un grad considerabil de întunecime.

Apariția unei basmale galben-roșcate neliniștește și înfurie animalele. Am cunoscut de asemenea oameni culți care nu puteau suporta, dacă întîlneau într-o zi, altminteri mohorîtă, pe cineva purtînd haină stacojie.

Culorile de marcă negativă sînt albastrul, roșul-albăstrui și albastrul-roșcat. Ele dau un sentiment neliniștitor, duios și nostalgic.

Albastru

După cum galbenul poartă înlăuntrul lui o lumină, tot astfel se poate spune că albastrul închide în sine ceva întunecos.

Această culoare are asupra ochiului un efect ciudat și aproape inexprimabil. Ea conține energie; numai că se află de partea negativă ci în puritatea ei cea mai înaltă pare a fi un neant atrăgător. Cînd o privești, te impresionează contradictoriu, răspîndind deopotrivă iritație și liniște.

Așa cum albastru se înfățișează ochilor cerul înalt, munții îndepărtați, tot astfel o suprafață albastră pare că se retrage din fața noastră.

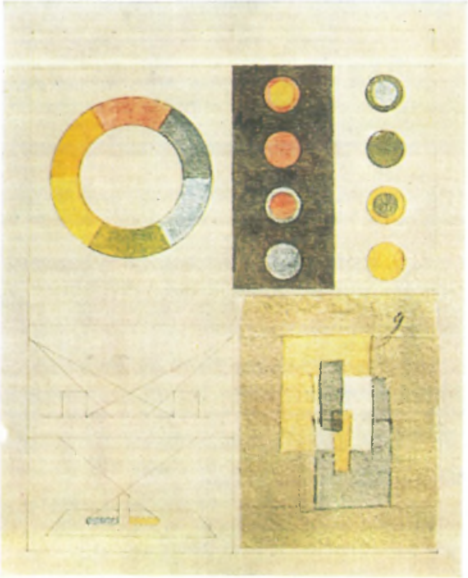
Așa cum ne place să urmărim un obiect agreabil care fuge de noi, tot așa privim albastrul cu plăcere, nu pentru că ne-o cere imperios, ci pentru că ne trage după el.

Albastrul transmite un sentiment de răceală amintind și de umbră. Se știe că el poate fi derivat din negru.

Camere tapetate exclusiv în albastru par întrucîtva îndepărtate, în fapt sînt doar goale și reci.

Sticla albastră arată obiectele într-o lumină tristă.

Nu este neplăcut cînd albastrul preia cîte ceva din zona pozitivă. Verdele-marin este mai degrabă o culoare plăcută.



Schiță pentru cîteva figuri din Diagrama I,
Teoria Culorilor, o demonstrație a distorsiunii culorilor.

Roșu-albăstrui

După cum am găsit cu ușurință galbenul într-o intensificare, tot astfel observăm și la albastru aceeași însușire.

Albastrul trece foarte blînd în roșu și capătă astfel ceva activ, chiar dacă se află de partea pasivă. Atracția sa este însă de cu totul altă natură decît cea a culorii roșu-gălbui; el nu animă, pentru că neliniștește.

Discul rotativ din lemn al lui Goethe . . .
La o învîrtire suficient de rapidă,
discul apare de un gri uniform,
culoare similară discului exterior.

Așa cum intensificarea însăși nu poate fi stăvilită, tot astfel și această culoare îți insuflă mereu dorința să pleci, nu însă pășind mereu activ înainte, ca la roșu-gălbui, ci în căutarea unui punct unde te-ai putea odihni.

Cunoaștem această culoare foarte diluată sub numele de *liliachiu*; dar chiar și așa, ea este vie fără a fi veselă.

Albastru-roșcat

Orice neliniște crește odată cu intensificarea progresivă și se poate afirma desigur că un tapet de un albastru-roșcat pur și saturat trebuie să fie un fel de prezență de nesuportat. De aceea, dacă apare ca îmbrăcăminte, panglică sau orice alt ornament, este folosit foarte diluat și deschis, întrucît exercită o atracție cu totul deosebită conform naturii sale caracteristice.

De cînd înaltul cler și-a însușit această culoare agitată, se poate spune într-adevăr că ea tinde neîntrerupt spre purpuriul cardinal, pe treptele neliniștite ale unei intensificări mereu stăruitoare.

Roșu

Să eliminăm din această denumire tot ce ar putea face în roșu o impresie de galben sau albastru. Să ne închipuim un roșu cu desăvîrșire pur, un carmin complet uscat pe o ceașcă albă de porțelan. Am numit uneori această culoare purpurie, datorită înaltei ei demnități, deși știm de fapt că purpuriul anticilor se apropia mai mult de latura albastră.

Cel ce cunoaște cum se formează purpuriul într-o prismă, nu va găsi paradoxal dacă afirmăm că această culoare conține toate celelalte culori, în parte *actu*, în parte *potentia*.

Dacă la galben și albastru am putut constata o trecere plină de năzuințe spre roșu și am înregistrat totodată sentimentele pe care ni le inspiră, se poate aici presupune că din unirea polilor intensificați ar rezulta o liniștire propriu-zisă, pe care o putem numi o mulțumire ideală. Și astfel ia naștere, la fenomenele fizice, acest fenomen al culorilor, cel mai înalt dintre toate, din asocierea a două capete opuse. care s-au pregătit singure încetul cu încetul pentru o unire.

Ca pigment, în schimb, ea nu apare ca un lucru terminat și ca roșul cel mai complet în coșenila roșie; material care poate fi condus prin tratare chimică atît în zona pozitivă cît și în cea negativă, putînd în orice caz fi considerat ca aflîndu-se în echilibru total în cel mai bun carmin.

Efectul acestei culori este tot atît de unic ca și natura ei. Ea lasă o impresie de gravitate și demnitate, dar și de farmec și grație. Pe acelea le realizează în starea ei întunecată, concentrată, pe acestea în starea ei luminoasă, diluată. Și astfel, demnitatea bătrîneții și amabilitatea tinereții pot îmbrăca o *singură* culoare.

Despre gelozia resimțită de capetele încoronate, atunci cînd alții se înveșmîntau în purpuriu, istoria ne povestește cîte ceva. O împrejurime scăldată în această culoare are întotdeauna gravitate și măreție.

Sticla de culoare purpurie face ca un peisaj plăcut luminat să apară într-o culoare groaznică. Asta ar trebui să fie nuanța culorii răspîndită peste pămînt și în ziua Judecății de Apoi.

Întrucît cele două materiale de care se folosește vopsitoria pentru a produce această culoare, cîrmîzul și coșenila, înclină mai mult sau mai puțin înspre pozitiv sau negativ, lăsîndu-se condusă într-o direcție sau în cealaltă prin tratarea cu acizi și baze, este de remarcat că francezii apasă asupra laturii ei active, după cum o dovedește stacojiul francez, care înclină spre galben; italienii în schimb accentuează latura pasivă, astfel încît stacojiul lor păstrează urme vagi de albastru.

Printr-o tratare alcalină asemănătoare ia naștere carminul, o culoare pe care francezii pe semne că o urăsc foarte tare, deoarece ei desemnează prin expresiile *sot en cramoisi* și *méchant en cramoisi* culmi ale banalității și ale răutății.

Verde

Dacă reunim galbenul și albastrul — pe care le considerăm ca fiind primele culori și cele mai simple —, aflate chiar la prima lor apariție, pe prima treaptă a acțiunii lor, atunci ia naștere acea culoare pe care o numim verde.

Ochiul nostru găsește în ea o satisfacție reală. Dacă cele două culori-mamă își țin exact echilibrul în această combinație, astfel încît nici una să nu fie mai vizibilă decît cealaltă, atunci ochiul și sufletul zăbovesc pe acest amestec ca asupra unui lucru foarte simplu. Nu vrei mai departe, nu poți mai departe. De aceea culoarea verde se alege cel mai ades ca tapet pentru camere în care îți petreci vreme îndelungată.

Totalitate și armonie

Pînă acum am considerat ca scop al expunerii noastre faptul că ochiul ar putea fi constrîns să se identifice cu o anumită culoare în parte; desigur, aceasta nu s-ar putea întîmpla decît doar pentru moment.

Căci, dacă ne vedem înconjurați de o culoare care stîrnește în ochiul nostru senzația însușirilor ei și ne silește prin prezența ei să rămînem cu ea într-o stare identică, atunci aceasta este o stare forțată, în care organul nu zăbovește cu plăcere.

În aceasta constă deci legea de bază a întregii armonii a culorilor, de care se poate convinge fiecare prin experiența proprie, familiarizîndu-se exact cu experimentele pe care le-am indicat în capitolul culorilor fiziologice . . .

Considerații istorice

Dacă în cele precedente am expus legile de bază ale armoniei culorilor, atunci nu va fi inutil să repetăm cele enunțate acolo sprijinindu-ne pe experiențe și exemple.

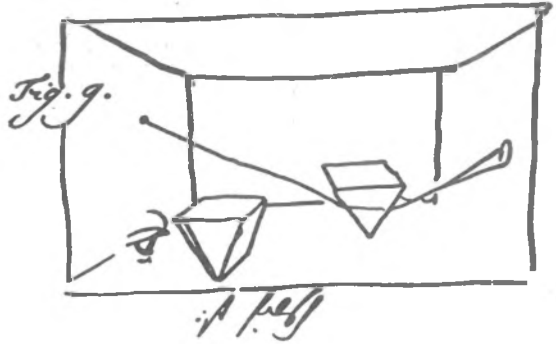
Acele legi de bază fuseseră deduse din natura umană și din raporturile cunoscute ale fenomenelor de culoare. În practică întîlnim unele fenomene care se desfășoară conform acelor legi de bază și altele care intră în contradicție cu ele.

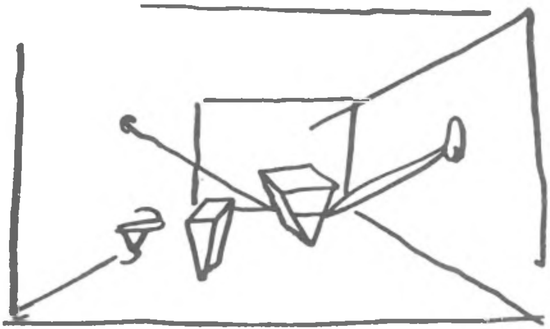
Oameni ai naturii, popoarele sălbatice, copiii au o mare înclinație spre culoare în energia ei cea mai înaltă și, deci, mai ales spre galben-roșcat. Ei resimt atracție pentru culorile pestrițe. Culorile pestrițe iau încă ființă atunci cînd culorile se combină, în energia lor cea mai înaltă, fără echilibru armonic. Dacă acest echilibru este însă observat instinctiv sau întîmplător, atunci se naște un efect plăcut. Îmi aduc aminte că un ofițer din Hessen, care venea din America, își picta chipul în culori pure, în stilul sălbaticilor, și astfel se crea un fel de totalitate, care nu avea un efect neplăcut.

Popoarele din sudul Europei poartă îmbrăcăminte de culori foarte vii. Diferitele mătăsuri, pe care le obțin cu ușurință, favorizează această înclinație. Mai ales femeile cu corsetele și panglicile lor în culorile cele mai vii sînt în armonie cu ținutul, nefiind în stare să-și reverse strălucirea lor peste strălucirea cerului și a pămîntului.

Istoria vopsitoriei ne învață că o foarte mare influență asupra portului național o exercitau anumite înlesniri și avantaje tehnice. Astfel se poate observa că germanii se îmbracă mult în albastru, pentru că este o culoare durabilă a postavului; în anumite regiuni toți compatrioții se îmbracă în doc verde, pentru că docul poate fi colorat cu ușurință în această culoare. Dacă un călător ține seama de acestea, ar ajunge curînd la observații adecvate și bogate în învățăminte.

Așa cum culorile produc dispoziții, tot astfel se și supun unor dispoziții și stări. Națiuni pline de viață, de exemplu francezii, iubesc culorile intense, îndeo-





Experimentele cu cele două prisme
au fost gîndite și desenate de Goethe
în timpul călătoriei sale prin Franța în 1792.

Utilizarea alegorică, simbolică, mistică a culorii.

S-a dovedit mai sus în amănunt că fiecare culoare în parte lasă omului o impresie deosebită și astfel își dezvăluie esența atît ochiului cît și sufletului. Din aceasta reiese de îndată că neîndoios culoarea poate fi folosită în anumite scopuri senzoriale, morale, estetice.

O astfel de întrebuințare, care ar fi în totală concordanță cu natura, s-ar putea numi cea simbolică, culoarea fiind folosită potrivit efectului ei, iar adevăratul raport i-ar exprima imediat semnificațiile. Dacă se stabilește, de exemplu, că purpuriul semnifică măreția, nu va fi nici un dubiu că s-a găsit expresia justă; toate acestea se află mai sus suficient analizate.

O altă utilizare pe care am putea-o numi alegorică este înrudită cu aceasta. Această utilizare implică într-o măsură mai mare hazardul și arbitrariul, ba întrucîtva chiar convenționalul, deoarece trebuie mai întîi să ni se transmită sensul semnului înainte de a ști ce ar putea să semnifice, așa cum se întîmplă, de exemplu, în cazul verdelui, atribuit speranței.

Se înțelege că pînă la urmă și culoarea permite o interpretare mistică. Căci, întrucît schema aceea, prin care poate fi reprezentată varietatea de culori, indică astfel de raporturi primare, care aparțin atît viziunii umane cît și naturii, nu există bineînțeles nici o îndoială că ne putem servi aci de relațiile ei valorice ca de un limbaj, atunci cînd vrem să exprimăm raporturile primare ce nu ies în evidență la fel de pregnant și de variat.

Matematicianul apreciază valoarea și utilizarea triunghiului, el bucurîndu-se la matematicieni de mare considerație; multe lucruri pot fi schematizate prin triunghi, încît se ajunge prin dublare și încrucișare la vechiul și misteriosul hexagon.

Dacă am înțeles just și am considerat îndeajuns mai întîi separarea galbenului și a albastrului, dar în special potențarea lor în roșu, prin care contrariile tind să se apropie și să se unească într-un al treilea, atunci de aici rezultă cu siguranță o viziune deosebită și misterioasă, ce atribuie acestor două esențe separate, opuse una celeilalte, o semnificație spirituală; și va fi greu ca, atunci cînd le vom vedea producînd în jos verdele și în sus roșul, să nu fim purtați cu gîndul, în primul caz, la creațiile pămîntești ale zeilor, iar în al doilea la cele cerești.

Dar am face mai bine să nu ne expunem la urmă bănuielii că am înclina prea mult spre visare și exaltare, cu atît mai mult cu cît — dacă această teorie a culorilor se va verifica — nu vor lipsi, fără îndoială, utilizările și interpretările alegorice simbolice și mistice, potrivit spiritului timpului.

În românește de DANIELA ȘTEFĂNESCU-CIOBANU

GOETHE și MUZICA

ANNELIESE SCHNEIDER

Estetica liedului

Jubileele lui Goethe au fost întotdeauna în țara noastră un prilej de transpunere în muzică a unora din operele poetului și de rememorare a relațiilor sale variate cu muzica. Astăzi, în 1982, cînd la 22 martie se împlinesc 150 de ani de la ziua morții poetului, sînt în măsură deosebită actuale considerațiile în problema Goethe și muzica, noile interpretări date poeziilor marelui clasic acționînd stimulator și asupra culturii noastre.

Crescut în orașul comercial și al tîrgurilor Frankfurt, în care burghezia înstărită era purtătoarea culturii muzicale, Goethe a ajuns de timpuriu în relație intimă cu progresul genurilor vocale și instrumentale ale timpului său. În felul acesta i s-au pus bazele nu numai ale interesului său de o viață întreagă pentru lied, pentru formele teatrului muzical și ale muzicii instrumentale cu liniile lor tradiționale, ci, pornind de aici, i-au fost date și impulsuri esențiale pentru îmbinarea și întrepătrunderea operei sale poetice cu elemente muzicale. În epoca weimareană preocuparea pentru problemele teoretic muzicale ajunsese la proiectul unei teorii a muzicii, analogă celei a culorilor; apoi preocuparea cu aspectele de teorie a genurilor și cu problemele estetice ale raportului cu realitatea ale muzicii, pe care le considera din punctul de vedere al teoriei afectelor, precum și cu problemele de educație muzicală, care și-au găsit expresia printre altele într-o preferare crescîndă a cîntecului în cor, față de cel monodic, de la începutul secolului al 19-lea.

Importanța lui Goethe pentru istoria muzicii se bazează de aproximativ două sute de ani încoace și pînă în zilele noastre mai ales pe poezia sa lirică, a cărei influență

@Asociatia Ziaristilor Independenti din Romania

substanțială asupra dezvoltării genului vocal, și în special a liedului, prezintă trăsăturile unei valabilități supratemporale și o bogăție inepuizabilă de posibilități de identificare. Cu drept cuvînt se poate spune despre opera lirică a lui Goethe, care a debutat la 1770/71 cu extraordinarul *Auftakt* al acelor « Lieduri de la Seesenheim », că reprezintă o premisă esențială pentru dezvoltarea cîntecului artistic *(Kunstlied)* mai nou de limbă germană de la sfîrșitul secolului al 18-lea și pînă în zilele noastre.

Pur cantitativ, lucrul acesta devine vizibil prin numărul de peste patru mii de compoziții muzicale ; calitativ însă noțiunea de lied goethean se confundă în mintea multora dintre auditori cu compozițiile lui Schubert, precum « Gretchen la roata de tors », « Trandafirul sălbatic », « Fiul muzelor ». Culmea liedului goethean, reprezentată de Franz Schubert, a fost atinsă pe cînd Goethe era încă în viață. Deși compozitorul i-a trimis de două ori (1816 și 1825) operele respective, Goethe pare să nu le fi acordat atenția cuvenită. De aici nu se poate trage bineînțeles concluzia că Goethe n-ar fi avut nici o opinie ; fără îndoială însă că concepțiile sale estetice asupra liedului nu erau acoperite decît în parte de liedurile lui Schubert. Găsim și aici o expresie a întretăierii diferitelor direcții artistice și de teoria artei de la începutul secolului al 19-lea. Concepțiile lui Goethe despre legătura dintre poezia lirică și muzică în lied constituie fundamentul teoretic esențial al liedului clasic, reprezentat în general de către compozitorii celei de a doua școli din Berlin, în special de către Johann Friedrich Reichardt și Carl Friedrich Zelter. Practic influența liricii lui Goethe asupra compozitorilor a durat, nediminuată de-a lungul întregului secol al 19-lea, dar teoria sa privitoare la punerea pe note a poeziei s-a dovedit din ce în ce mai puțin adecvată față de tendințele reale de dezvoltare ale cîntecului artistic *(Kunstlied)*. Divergența aceasta nu trebuie să ne facă să trecem cu vederea faptul că lirica lui Goethe și concepțiile sale asupra legăturii ei cu muzica formează o unitate inseparabilă care își are rădăcinile în fondul de idei asupra lumii, și estetice, ale luminismului și că tipul de lied clasic continuă să fie luat ca model de bază în multe compoziții care în ansamblul structurii lor trec dincolo de el.

Oricît de importante în detaliu, opiniile formulate de Goethe asupra liedului nu redau o imagine teoretic-estetică completă a realizărilor sale artistice în genul acesta liric. Pentru a aprecia pe deplin importanța acordată de el liedului, trebuie să punem ideile și considerentele sale în relație cu reflecțiile capetelor conducătoare ale luminismului din a doua jumătate a secolului al 18-lea și începutul secolului al 19-lea. Începînd de prin 1770 au avut asupra lui Goethe o influență activă în special ideile lui Herder despre lied în esența lui, influențate la rîndul lor de ideile lui Rousseau, influență care s-a exercitat pînă la capătul vieții sale.

Deosebit de concludente pentru estetica liedului la Goethe sînt o serie de scene ale romanului *Anii de drumeție ai lui Wilhelm Meister*. Elevii « Provinciei pedagogice » învață aici să cunoască arta poetică și muzica, « una ca și cealaltă în condiționarea lor ; mai învață apoi cum se condiționează reciproc și apoi se eliberează alternativ ». Altădată Goethe vorbește despre muzică ca despre « adevăratul element din care izvorăsc și la care se întorc toate poeziile ». Ca bază a unei astfel de concepții, trebuie considerată teoria lui Herder despre cîntecul rostit *(Sprechgesang)* ca element comun pentru muzică și limbă. Aici nu ne interesează prea mult și în legătură cu lirica lui Goethe, dacă teoria aceasta este justă sau nu, ci mai degrabă faptul că, de acord cu concepțiile lui Herder despre cîntecul popular, reprezintă o componentă a ideologiei luminismului, a marelui contraconcept burghez, față de cel feudal, despre imaginea lumii. Importanța covîrșitoare atribuită puterii poporului de către cercurile cele mai luminate ale secolului al 18-lea se explică prin aceea că vedeau în ea înfrîngerea feudalismului în lupta de eliberare a întregii omeniri. Poziția aceasta

Herder a adîncit-o și concretizat-o prin a sa teorie a cîntecului popular, după care « poezia și în special liedul a avut la început formă absolut populară, adică era ușor, simplu, alcătuit din teme și în limba mulțimii, ca și a naturii bogate și de toți simțită ». La aceasta s-a asociat — încă de la 1770 din Strassburg — Goethe, recunoscînd că « poezia ar fi în general un dar al lumii și al popoarelor și nu o moștenire particulară lăsată de cîțiva bărbați distinți și culți ». Herder, de asemenea, considera esența liedului de pe o treaptă de evoluție în care limba și muzica nu erau încă separate în lirică. Iată de ce nu elementele verbale sînt cele ce îi decid însușirile, ci cele muzicale. » În fondul său intim liedul este cîntec nu imagine ; desăvîrșirea sa se află în mersul melodic al pasiunii sau emoției, care ar putea fi indicat cu vechea expresie, potrivită aici, de mod *(Weise)*. Dacă aceasta îi lipsește unui lied, dacă n-are un ton, n-are modulație poetică, n-are un mers și un progres susținut, oricîtă imagine și tablouri și compoziție și grație a culorilor ar avea, nu mai este lied ». Modul liedului, pe care îl denumește și « modul liric », Herder l-a pus deasupra conținutului, căci « oricît de neînsemnat ar fi conținutul, liedul rămîne și se cîntă. Cu timpul, scurt sau mai lung, în locul celui rău se aplică un conținut mai bun pe care apoi se poate clădi ; de rămas, a rămas doar sufletul liedului, tonalitatea poetică, melodia ».

Corespondențe clare cu concepțiile acestea se găsesc în felul specific și în comportarea lui Goethe ca poet liric, precum și în concepțiile sale despre legătura dintre poezie și muzică în lirică. O foarte mare parte a poeziilor sale, în special a liedurilor și baladelor sale, erau destinate din capul locului compoziției, și nu trebuiau rostite ci cîntate. Nu puține sînt poeziile sale bazate pe melodii de lieduri și de balade existente, precum « către Luna », « Bocetul ciobanului », « Trandafirul sălbatec », « Vioreaua », « Pe lac », « Dragoste fără odihnă », « Apropierea iubitului » și « Năzuroasa ».

Ceea ce Herder numește mersul melodic, tonul, totalitatea poetică a liedului, este definit mereu în lirica lui Goethe ca « muzicalitate » și « melodie interioară ». Acesteia i s-a atribuit în parte forța care i-a atras pe compozitori, în parte le-a explicat dificultatea compunerii. În *Anii de drumeție ai lui Wilhelm Meister* Goethe însuși arată geneza primară a liedului din ritm și melodie : « . . . intern am impresia adesea că un geniu secret îmi fredonează ceva ritmic, încît în timp ce merg mă mișc de fiecare dată în tact și aud parcă în același timp niște sunete slabe care însoțesc un cîntec oarecare, care mi se actualizează într-un fel sau altul în mod plăcut ». În continuare descrie felul cum doi tineri inventează improvizînd o melodie pentru un cîntec de drum de opt rînduri dat lor de Wilhelm, căruia îi stă la bază un tip de cîntec popular în rînduri lungi cu rime încrucișate : « După o scurtă meditare se auzi deodată un cîntec în doi vesel, potrivit pasului de drumeție, care repetîndu-se și potrivindu-se pe măsura mersului înainte antrena pe cel ce-l auzea ; nu mai știa acum dacă melodia aceasta este a sa proprie, tema sa anterioară, sau dacă abia acum s-a potrivit în așa fel încît alta nici nu s-ar putea închipui ».

Este ilustrată aici concepția clasică despre punerea pe note a unui text de lied. În înțelesul dat de Goethe, ea înseamnează desăvîrșirea, intensificarea poeziei pe latura melodiei sale imanente și a ritmului de bază dat în prealabil. Deoarece în textul liedului versificația și rima, odată stabilite, revin regulat, cu mici variații, în fiecare strofă, a rezultat de aici persistența la principiul strofei, care distinge pe toți reprezentanții liedului clasic, la fel ca și structura genului. Muzicalitatea imanentă și posibilitățile intensificării ei nu reprezintă în orice caz decît acea caracteristică esențială a liricii lui Goethe, care stă natural în prim plan pentru cel interesat în primul rînd de muzică. În reflecțiile încorporate în *Anii de drumeție ai lui Wilhelm Meister*, Goethe a expus și momentele de reprezentare a realității supra-

ordonate în poezie sensului ei ritmic-melodic pentru un receptiv, precum și dialectica dintre extern și intern: « Poetul este obligat să țină seama de reprezentare. Maxima acesteia este atinsă cînd concurează cu realitatea, adică atunci cînd descrierile ei sînt prin spiritul lor atît de vii, încît pot conta pentru oricine ca prezente. La vîrful ei cel mai înalt poezia pare absolut exterioară; cu cît se retrage mai mult în interior, ea este pe cale de a se scufunda. — Aceea care nu reprezintă decît internul, fără să-i dea un corp exterior sau fără să lase ca exteriorul să fie sensibil întrepătruns de interior, sînt ambele treptele ultime de la care intră în viața obișnuită. »

Nu întîmplător cîntarea — și anume în forma de cîntec în cor — are tocmai în viața « Provinciei pedagogice », pe care Goethe o proiectează la 1821 în *Anii de drumeție ai lui Wilhelm Meister* ca simbol de conviețuire armonică a oamenilor, un rol atît de preocupănitor la progresul afirmării diviziunii muncii. Căci în esența lui, liedul clasic este o parte din concepția educațională a luminismului. Naturalețea și simplicitatea acestui tip de lied în formă de cîntec popular devin de înțeles numai dacă se măsoară la cei cărora li se adresează și la sferele muzicale cărora le-a fost destinat: pentru amatorii și cunoscătorii atît dintr-o casă nobilă, cît și burgheză, dincolo de acestea însă și pentru diferitele sfere de viață ale poporului (muncă, drumeție, sociabilitate).

Concepțiile lui Goethe expuse pînă acum cu privire la « lied » se referă exclusiv la poezia liedului în structura sa verbală și muzicală. Fără îndoială însă că poetul și-a destinat și baladele pentru muzică. În unele din imnurile cu ritmul liber noțiunea de « cîntec » ne indică o intenție muzicală (« Cîntecul lui Mahomet », « Cîntecul spiritelor peste ape »), dar noțiunile de « cîntec » și de « lied » nu sînt atribuite de obicei unitar celor două spețe lirice, lucru de constatat după titlul imnului « Lied al călătorului în furtună ». În sfîrșit mai pot fi considerate ca gîndite din capul locului pentru a fi puse pe note « Cantatele » reunite de Goethe printre grupele din interiorul creației sale lirice.

La alegerea lor compozitorii nu s-au limitat nici la grupele acestea și nici nu corespund în toate cazurile felului poeziei și genului vocal. Foarte intim s-a atașat la intențiile poetului Johann Friedrich Reichardt în felul compozițiilor sale pe texte din Goethe și în ordinea acestora. În colecția sa formată din patru părți și intitulată « Liedurile, odele, baladele și romanțele lui Goethe cu muzică » (1809—1811) apar mai întîi « Liedurile », în al doilea rînd « Cîntecele și declamările amestecate » și în al treilea rînd « Baladele și romanțele » (grupa a patra rămasă fără titlu). În clasificarea aceasta se anunță de altfel tendințele de evoluție esențiale ale genului în secolul al 19-lea.

Partea cea mai mare a compozițiilor pe texte din Goethe o constituie liedurile în sensul mai restrîns al termenului. La compozitorii din cercul de prieteni ai poetului (Kayser, Eberwein, Zelter, Reichardt) predomină compozițiile pur strofice, fără să formeze totuși forma unică. Mai curînd, generația aceasta de compozitori prezintă deja treceri variate la forme mai dezvoltate. Găsim atît la Reichard cît și la Zelter o serie de compoziții de « Lieduri » în care linia melodică urmărește imaginile și ideile din poezie, în timp ce un motiv ritmic de obicei susținut, imitînd specific muzical un fenomen subiectiv sau unul din natură de pe latura sa mișcătoare și acustică, leagă totul într-o succesiune unitară, asigurînd ca purtător de sentimente caracterul tipic unitar al expresiei pentru « lied ». Momentele redării realității precum și dialectica exterior — interior, indicate de Goethe, sînt respectate în felul acesta din punct de vedere muzical și în « lied ». Mult mai pregnantă este trăsătura de caracterizare și de reproducere muzicală a celor prezentate verbal, în liedurile lui Goethe prelucrate de Beethoven cu ajutorul unui rezervor considerabil mai mare de mijloace specific muzicale.

Din punctul de vedere al interpretării, predomină în secolul al 19-lea liedul pentru o voce și pian (Brahms a compus pe poezii de Goethe și pentru mai multe voci solo și pian). Pe lîngă acestea au apărut o mulțime de cîntece pentru cor, foarte probabil datorită mișcării corale și de muzică festivă care a jucat în statele germane începînd cu războaiele de eliberare și pînă în anii șaizeci un rol extraordinar. Baladele lui Goethe au fost compuse fie parțial în forma de simple cîntece strofice (Zelter/Reichardt/Schubert: « Regele din Thule », Schubert: « Căutătorul de comori »), fie în parte urmărind prezentarea de către cîntăreț a evenimentelor și acțiunilor expuse în poezie (Schubert: Craiul ielelor »). « Cîntecele și Declamările » lui Reichardt au constituit stimulente atît pentru liedul declamatoric și pentru cîntecele imnice ale lui Schubert, cît și pentru formele vocale mai mari ale lui Schumann și Brahms, dincolo de acestea dînd impulsuri pînă în zilele noastre. Posibilitățile de actualizare speciale sînt puse deja la Reichardt prin selecția de Fragmente (« Din Eufrosine », « Rapsodia din Călătoria în Harz »).

De interes special sînt și factorii sociali care au condiționat selecția și dezvoltarea genului vocal în legătură cu poeziile lui Goethe. Determinantă era, în fiecare caz, relația compozitorilor cu realitatea lor, cu interpreții și cu auditorii lor. Dacă, dată fiind destinația arătată mai sus a liedului, se constată la compozitorii celei de a doua Școli de la Berlin o precumpănire a liedurilor în ton popular, începînd cu Schubert cresc formele dialogului cu temele « lumii mari ». Compozițiile imnice ale lui Schubert « Cumnatului Cronos », Ganymed », « Prometeu », « Limitele umanului », exprimă tendința cercului său de prieteni de apărare a pozițiilor esențiale ale luminismului în condițiile restaurației austriace și de opoziție față de condițiile ce domneau. Alegerea și caracterul compozițiilor lui Schumann pe texte din Goethe prezintă un contrast clar cu grupa primă, compusă la 1840, din *Divanul Occidental-Oriental* și cele nouă cîntece de la 1849 op. 98a din *Anii de ucenicie ai lui Wilhelm Meister*, la care se adaugă « Recviemul pentru Mignon » op. 98b. Grupa aceasta din urmă constituie o punte spre *Rapsodia veche* a lui Brahms după un fragment din « Călătoria de iarnă în Harz » a lui Goethe. Aceleiași perioade istorice dintre 1849 și 1871 îi aparțin aceste compoziții ale unui curent cu substrat pesimist din interiorul burgheziei germane, după eșuarea revoluției de la 1848/49.

Printre cele 51 de poezii ale lui Goethe compuse între 1888/98 de Hugo Wolf pentru o voce și pian, trebuie citate, pe lîngă numeroase lieduri individuale și diferite grupe, « Liedurile și cîntecele din *Anii de ucenicie ai lui Wilhelm Meister* », din *Divanul Occidental-Oriental* », baladele precum și trilogia de imnuri « Prometeu », « Ganymed », și « Limitele umanului ». În modul de tratare declamatoric al textului, liedurile lui Hugo Wolf sînt de o mare măestrie, originală, dar tensiunile din domeniul ritmic și frazele armonice întrețesute cu cromatisme evocă o criză de conștiință supraindividuală. Lucrul acesta se observă mai cu seamă în liedurile lui Mignon și al harpistului. Gradul de dificultate al liedurilor lui Wolf este caracteristic pentru acea epocă a culturii muzicale burgheze în care serile cu recitaluri de lieduri au ajuns să se consume în sine. Tradiția compozițiilor pe texte din Goethe a continuat în secolul al 20-lea, realizîndu-se în multifarii stiluri personale și tratate din diferite poziții, printre alții de către compozitorul elvețian Othmar Schoeck, apoi de către Hans Pfitzner, Ernst Pepping, Arnim Knab, Ernst Krenek.

Receptarea muzicală de peste două sute de ani a liricii lui Goethe a fost influențată pe parcursul ei de variați factori sociali și individuali care depășesc raporturile diferiților compozitori cu poetul. Dar posibilitățile de a descoperi din nou elemente ale acestei opere și de identificare cu ele par inepuizabile.

În românește de HORIA STANCA

©Asociatia Ziaristilor Independenti din Romania

GOETHE

și
CONTEMPORANII SĂI

Corespondență

Către profesorul Oeser

Frankfurt, 9 noiembrie 1768

Arta este acum pentru mine — ca de obicei — aproape singura ocupație, chiar dacă mai mult citesc și reflectez asupra ei decît o practic; căci abia acum, cînd trebuie să avansez de unul singur, îmi simt slăbiciunile; merge tare greu, domnule profesor și nu sînt în stare de altceva, decît să încerc a vedea, cu rigla în mînă, cît de departe pot ajunge, cu sprijinul ei, în arhitectură și în perspectivă.

Cît de îndatorat vă sînt, iubite domnule profesor, pentru bunătatea de a-mi fi arătat calea adevărului și a frumosului, ajutîndu-mă să-mi deschid inima către farmecul lor. Vă sînt mai recunoscător decît o pot spune. Gustul meu pentru frumos, cunoștințele mele, opiniile mele, toate, prin dumneavoastră le-am dobîndit. Cît de categorică, cît de revelator adevărată mi-a devenit propoziția ciudată și aproape de neconceput potrivit căreia atelierul unui mare artist ajută mai bine evoluției unui filosof sau a unui poet începător, decît sala de conferințe a înțeleptului universal și a criticului. Învățătura face mult, dar încurajarea face totul. Care dintre dascălii mei m-a tratat vreodată cu o mai nobilă considerație, decît ați făcut-o dumneavoastră pentru a mă încuraja? Alții fie mă dojeneau aspru, fie mă lăudau nemăsurat; și nimic nu e mai păgubitor pentru facultățile proprii.

Încurajarea după dojană e soare după ploaie, prosperitate încărcată de rod. Da, domnule profesor, dacă n-ați fi ajutat cu îndemnuri bune iubirii mele pentru muze, aș fi fost disperat. Știți doar ce eram cînd am venit la dumneavoastră. Mi s-a întîmplat ceea ce i s-a întîmplat prințului Biribinckern după baia de flăcări: arătam altfel, vedeam mai multe și, ceea ce e mai presus de toate, percepeam limpede ce am de făcut, dacă vreau să ajung cineva.

---

* **Scurta antologie care urmează e preluată din volumul: *Goethe. Leben und Welt in Briefen*, editat de Friedhelm Kemp în 1978, la München. Excepție face scrisoarea către profesorul Oeser tradusă după *Propyläen-Ausgabe von Goethes Sämtlichen Werken*, vol. I, p. 56—57.**

M-ați învățat să fiu smerit fără defetism și mîndru fără prezumție.

N-aș mai termina niciodată, dacă ar fi să spun tot ce m-ați învățat. Iertați, vă rog, inimii mele recunoscătoare aceste sentințe; am în comun cu eroii tragici obiceiul de a-mi revărsa pasiunea în tirade; și vai de cel care stă în calea lavei mele.

Tovărășia muzelor și continuarea convorbirilor scrise cu prietenii mei va face, în iarna aceasta, ca viața mea, bolnăvicios de singuratică, să fie agreabilă. De nu, ea ar putea fi pentru un om de douăzeci de ani, aproape un chin.

După întoarcerea din Italia, Goethe a început să se ocupe intensiv de teoria culorii. În 1791/92, el publică « Beiträge zur Optik »; urmează, în 1810, « Entwurf einer Farbenlehre » și, ca o a doua parte a acesteia, « Materialen zu einer Geschichte der Farbenlehre ». În lumea specialiștilor, cercetările lui Goethe stîrnesc reacții mai curînd negative, ceea ce tînărului Arthur Schopenhauer i se pare « o nedreptate strigătoare la cer ». În iarna 1813/1814, aflat la Weimar, unde locuia mama sa, Schopenhauer se întreținuse îndelung cu Goethe pe această temă. Rezultatul e « o nouă teorie a culorii » pe care Schopenhauer i-o trimite, în manuscris, maestrului său, pe cînd acesta — în iulie 1815 — se afla la Weisbaden. Cum confirmarea primirii manuscrisului întîrzie, Schopenhauer îi scrie lui Goethe o lungă și îngrijorată scrisoare:

Schopenhauer lui Goethe

Dresda, 3 sept. 1815

Excelență

Veți fi primit, desigur, manuscrisul despre văz și culoare pe care vi l-am trimis acum opt săptămîni. Pînă acum însă nu m-ați onorat cu nici un răspuns, ceea ce îmi explic, în primul rînd, prin faptul că anturajul mereu schimbat al peregrinărilor Domniei-Voastre presupunînd, adesea, contacte însemnate cu personaje regale, diplomatice și militare vă ocupă în asemenea măsură timpul și atenția, încît scrierea mea nu vă poate apărea — prin comparație — decît cu totul neimportantă. Cu atît mai puțin veți fi avînd răgazul de a o comenta într-o scrisoare. Firește, ar fi stupid și prezumțios din parte-mi dacă mi-aș permite, față de Excelența Voastră, cea mai mică umbră de reproș. Pe de altă parte, convingerea în numele căreia am trimis Excelenței Voastre manuscrisul, nu-mi creează deloc obligația de a mă supune oricărei condiții de care Domnia Voastră ar avea nevoie pentru a fi îndemnată să-l citească și să-l ia în considerație. Știu chiar de la Domnia Voastră că activitatea literară vi s-a părut întotdeauna secundară, esențială rămînînd viața reală. La mine însă e tocmai pe dos: ceea ce gîndesc, ceea ce scriu, iată lucrurile pe care pun preț și care îmi sînt importante. Experiențele mele personale și tot ceea ce mi se întîmplă îmi apar secundare, ba chiar ridicole. De aceea, pentru mine e penibil și neliniștitor să știu că am lăsat din mînă un manuscris acum opt săptămîni, fără a avea măcar certitudinea că a ajuns în singurul loc în care vroiam să ajungă; și chiar dacă e foarte probabil să fi ajuns, încă nu știu dacă a fost citit, dacă e primit cu bunăvoință, pe scurt, dacă îi merge bine sau nu. Această nesiguranță legată de un lucru ce aparține singurului domeniu important

pentru mine îmi este cu totul incomodă, chinuitoare chiar; și sînt momente cînd ipohondria mea găsește pretext pentru cele mai grele și năstrușnice îngrijorări. Pentru a pune capăt acestei situații, precum și așteptării mele zilnic contrariate, așa încît să-mi iasă din cap toată povestea și s-o pot uita, vă rog, Excelență, să-mi înapoiați fără întîrziere lucrarea, cu sau fără răspuns, după cum veți crede de cuviință. Dacă totuși veți dori să o mai păstrați, atunci vă rog să aveți bunătatea de a-mi comunica motivul dorinței Domniei Voastre, liniștindu-mă, cît de cît, printr-un răspuns.

Sper ca Excelența Voastră să nu-mi ia rugămințile în nume de rău și să nu pună nici o clipă la îndoială considerațiunea profundă și neschimbătoare cu care rămîn pentru toată viața.

Sluga preaplecată a Excelenței Voastre

Dr. ARTHUR SCHOPENHAUER

Răspunsul lui Goethe

Prietenoasa dumitale epistolă m-a găsit, dragul meu, la Weisbaden, într-un moment prielnic, așa încît am putut să-ți citesc lucrarea, să reflectez asupra ei și să mă bucur de munca dumitale. Si dacă aș fi avut în preajmă un suflet care să scrie, ai fi auzit multe din parte-mi. Nefiind așa, ar fi trebuit să înșirui, cu o mînă îndărătnică, o întreagă litanie de întîmplări, schimbări de adresă, experiențe fericite și instructive, sau zăpăceli de tot soiul care să-mi scuze tăcerea. Cum sînt iarăși în șa, te rog doar să mai ai puțină răbdare și să-mi îngădui a păstra opera dumitale pînă mă întorc la Weimar. De-acolo o vei recăpăta însoțită de observații, după cum mi le va dicta și permite momentul. Primește, te rog, mulțumirile mele și asigurarea întregii mele stime.

Frankfurt pe Main, 7 sept. 1851

GOETHE

În scrisoarea sa de mulțumire pentru acest cuvînt de « liniștire provizorie », Schopenhauer vorbește despre o « dovadă experimentală privind nașterea albului din orice pereche de culori ». El atinge astfel, un punct delicat, pe care Goethe îl socotea pură « sofistică » Răspunsul lui Goethe (din 23 octombrie) e de aceea binevoitor dar rezervat:

Profit de prima clipă de răgaz după întoarcerea mea, pentru a parcurge încă odată lucrarea dumitale, laolaltă cu prima și cu ultima dumitale scrisoare. Nu-ți ascund că o fac cu mare plăcere. Mă pun în locul dumitale și iată-mă admirînd și lăudînd felul în care o ființă cu gîndire autonomă se ocupă statornic și cu bună credință de problemele de care te ocupi dumneata, nepierzînd niciodată din vedere conținutul lor obiectiv, și încercînd să le dea un răspuns care să vină din interioritatea sa, aș spune chiar din interioritatea umanității.

Dacă fac abstracție de personalitatea dumitale și încerc să-mi însușesc ceea ce îți aparține, găsesc o mulțime de lucruri pe care le-aș formula asemănător, ținînd cont, evident, de propriul meu punct de vedere. Cînd însă ajung la lucrurile care ne deosebesc, îmi dau seama prea bine că ele îmi sînt cu totul străine și că mi-ar fi greu, ba chiar imposibil să iau asupra mea o contradicție pentru a o rezolva, sau pentru a mă acomoda cu ea. De aceste puncte controversabile nu îmi îngădui, deci, să mă ating.

Schopenhauer lui Goethe

Excelența Voastră

Mi-ați făcut o mare bucurie cu binevoitoarea dumneavoastră scrisoare, căci tot ceeace vine din partea dumneavoastră e, pentru mine, de neprețuit, dacă nu sfînt de-a dreptul. Pe deasupra, scrisoarea dumneavoastră conține laude la adresa lucrării mele, iar aprobarea dumneavoastră este, pentru mine, mai presus decît oricare alta. Cel mai mult m-a bucurat însă că lauda dumneavoastră a atins — cu darul divinatoriu care vă e specific — punctele esențiale și anume buna-credință și statornicia cu care am lucrat. Or, nu numai ceea ce am făcut în acest restrîns domeniu, ci tot ceea ce sper să fac în viitor se va datora numai și numai acestei bune-credințe și statornicii. Căci aceste calități care, în principiu, privesc doar partea practică, au trecut, la mine, în partea teoretică și intelectuală: nu am odihnă și nu îmi aflu mulțumirea pînă ce fiecare latură a obiectului de care mă ocup nu apare conturată clar și deslușit. Orice operă își are obîrșia într-o fericită și unică străfulgerare, din care rezultă voluptatea conceperii ei: dar nașterea propriu-zisă a operei și desăvîrșirea ei nu se petrec, cel puțin în cazul meu, fără dureri: căci atunci stau drept dinaintea propriului meu spirit, ca un judecător neclintit dinaintea unui prizonier așezat pe masa de tortură; îl fac să răspundă pînă cînd nu mai e nimic de întrebat. Din lipsa bunei credințe izvorăsc, cred, mai toate erorile și uriașele încurcături de care sînt pline teoriile și filosofiile. Adevărul nu e de găsit, nu fiindcă nimeni nu-l caută, ci fiindcă, în locul lui, se caută de fapt o opinie dinainte găsită, sau se menajează cine știe ce mică idee favorită, folosindu-se, în acest scop, tot soiul de subterfugii împotriva propriei persoane, ca și a altora. Curajul de a nu lăsa nici o întrebare nepusă, iată ceea ce îl face pe filosof să fie filosof adevărat.

Ca Odin care, la porțile Infernului, o descoase în mormîntul ei pe bătrîna clarvăzătoare, fără să-i pese de împotrivirile și de rugămințile ei de a fi lăsată în pace, tot astfel va trebui filosoful să-și pună nemilos întrebări lui însuși. Acest curaj filosofic, care nu e altceva decît statornicia și buna-credință pe care mi le recunoașteți, nu poate fi rezultatul reflexiei, nu poate fi obținut prin eforturi premeditate: el este o orientare înnăscută a spiritului.

Necesarmente, eroarea e fie în opera mea, fie în a dumneavoastră. În primul caz, nu văd de ce v-ați refuza satisfacția și mie șansa de a mă instrui, arătînd, în cîteva cuvinte, unde se află în lucrarea mea linia de demarcație între adevărat și fals. Trebuie însă să vă mărturisesc deschis că, în ce mă privește, nu cred că o asemenea linie există. Teoria mea e dezvoltarea unui gînd unic și indivizibil, care nu poate fi decît adevărat în întregime, sau fals în întregime: ea se aseamănă cu o boltă din care nu poți lua nici o cărămidă fără a risca să dărîmi totul. Lucrarea dumneavoastră este, dimpotrivă, asamblarea sistematică a mai multor fapte distincte: ca atare, în interiorul ei, se poate strecura cu ușurință o eroare, după cum cu ușurință și fără a dăuna întregului, ea poate fi înlăturată. Dacă așa stau lucrurile, veți bine-merita cinstirea întregii lumi și a posterității și veți spori gloria operei dumneavoastră, semnalînd, în treacăt, cu menajamentele

și argumentația de rigoare, corijarea eventualelor erori în lucrarea unuia din cei dintîi prozeliți ai dumneavoastră, lucrare pe care, de altfel, o publicați chiar dumneavoastră. Altfel, operațiunea aceasta ar rămîne pe seama dușmanilor, care ar proceda cu ură. Nu trebuie oare, uneori, să abandonăm chirurgului un mădular pentru a ne salva trupul și viața? Și nu sîntem pierduți dacă, într-o asemenea situație, strigăm către medic: « Fă ce vrei, dar de locul ăsta să nu te atingi ! »

Eu știu cu certitudine absolută că am dat prima teorie adevărată a culorilor, prima în ordinea istoriei științei; mai știu că această teorie va fi, cîndva, unanim recunoscută și învățată de copii la școală; fie ca numele meu să rămînă legat de onoarea acestei descoperiri sau de numele aceluia care a făcut una asemănătoare sau a furat-o pe a mea. Dar cu o tot atît de fermă certitudine știu că n-aș fi realizat nimic fără meritul prealabil și mult mai mare al Excelenței Voastre. Mai cred, de altfel, că recunoașterea acestui fapt se percepe în tonul întregii mele lucrări și în fiecare rînd al ei. Teoria mea este față de opera dumneavoastră ceea ce este fructul față de pom.

Goethe răspunde lungilor scrisori ale lui Schopenhauer mereu binevoitor, dar întrucîtva evaziv. În ianuarie 1816, tînărul discipol cere încă o dată o opinie clară asupra eforturilor sale științifice. Iată răspunsul lui Goethe:

De cîte ori nu te-am dorit, dragul meu, alături de mine în serile acestea de iarnă, căci în problema care ne preocupă nu ne putem lămuri cum trebuie prin scris. Așez teoria culorilor la mijloc, între noi, ca subiect de discuție; iar discuția nu trebuie să ducă neapărat la consens. Totuși pentru a nu lăsa frumoasa și statornica dumitale osteneală fără o replică articulată, mi-am rezervat două zile, la Jena, pentru a consulta — atît cît e posibil — tot ce s-a spus în ultimii opt ani la noi și aiurea, despre culori. Voiam să mă pot sprijini pe aceste informații în discuțiile viitoare cu dumneata. Dar iată că lăudabila mea intenție a avut un efect contrar: căci am înțeles încă o dată cît se poate de limpede că oamenii pot fi întru totul de acord asupra obiectelor lor de studiu și asupra manifestărilor lor, dar sînt incapabili să se împace cînd e vorba de opinii, deducții și explicații. Chiar și aceia care, în principiu, par a gîndi la fel, apar dezbinați deîndată ce se trece la partea aplicativă. Mi-a devenit clar așadar, că încercarea de a ne înțelege reciproc ar fi o tentativă zadarnică. Ideea și experiența nu se vor întîlni niciodată la mijloc; ele nu sînt conciliabile decît prin artă și prin faptă.

Dă-mi, din cînd în cînd, de veste asupra preocupărilor dumitale și mă vei găsi întotdeauna interesat; căci, deși sînt prea bătrîn pentru a-mi mai însuși părerile altora, îmi face mare plăcere să fiu informat, istoricește vorbind, asupra felului cum au gîndit și gîndesc ceilalți.

Weimar, 28 ianuarie 1816

Cu cele mai bune urări
GOETHE

În iarna lui 1831, Goethe împrumuta rînd pe rînd de la Biblioteca din Weimar, cele nouă părți ale unei traduceri după « Viețile paralele » ale lui Plutarh, din care, serile, o punea pe nora sa, Ottilie să-i citească. Despre aceasta, și, între altele, despre încheierea lucrului

la « Faust » e vorba într-o scrisoare către Wilhelm von Humboldt, datatată 1 decembrie:

Dacă îmi îngădui, prea cinstite, să mă exprim în spiritul vechii încrederi dintre noi, îți voi mărturisi că, în anii tîrzii, totul mi se pare a sta mereu mai mult sub semnul istoriei: fie că e vorba de ceva petrecut în timpuri îndepărtate sau în ținuturi îndepărtate fie că e vorba de ceva foarte apropiat; lucrurile se confundă; eu însumi îmi apar din ce în ce mai « istoric »; și cum buna mea fiică [1] îmi citește seara din Plutarch, mă văd nu odată într-o postură ridicolă, imaginîndu-mi că mi-aș putea povesti viața în felul acesta. Iertate fie-mi asemenea gînduri! La bătrînețe, oamenii devin vorbăreți și pentru că dictez, această înclinație naturală mă ia uneori, prin surprindere.

Despre « Faust-ul meu sînt de spus totodată multe și puține; mi-am adus aminte exact cînd aveam mai multă nevoie de zicala:

Fiți poeți măcar odată
Astfel cere Poezia.

și, printr-o întorsătură psihologică stranie care ar merita, poate, să fie studiată mai îndeaproape, am atins o formă a creației care, în deplină conștiență, dă la iveală lucruri cărora le consimt și acum, fără a putea probabil să mă mai scald vreodată în fluxul producerii lor; e ceea ce Aristotel și alții ca el ar fi atribuit unui soi de nebunie.

Dificultatea întreprinderii mele a rezultat din faptul că a doua parte din « Faust », din care unele pagini tipărite vă vor fi reținut, poate, atenția, a fost, de-alungul a cincizeci de ani, obiectul unei permanente reflexii asupra motivelor și scopurilor urmărite și a suferit, pe fragmente — după cum o situație sau alta îmi era sau nu pe plac — nenumărate prelucrări; întregul însă a rămas plin de lipsuri.

Pe de altă parte, înțelegerea celei de a doua părți e mai pretențioasă decît a primeia și, în acest sens, se impunea a veni în mai mare măsură în ajutorul cititorului rezonabil căruia și așa, îi rămîn de suplinit multe tranziții lăsate de text în suspensie.

Acoperirea feluritelor lacune era necesară din motive de continuitate istorică și estetică; am perseverat, deci, în această direcție, pînă ce mi s-a părut mai cuminte să proclam:

Opriți irigațiile
Pajiștea a băut îndeajuns.

Iar acum mi-am luat inima în dinți și am pus sub pecete exemplarul legat în care stau laolaltă pagini tipărite și netipărite, pentru ca nu cumva să mai cad în ispita de a tot interveni ici și colo; ceea ce, desigur, mă face să regret că nu pot arăta manuscrisul prietenilor celor mai de preț — lucru atît de plăcut totuși oricărui poet.

Wilhelm von Humboldt, aflat la Tegel, lîngă Berlin, răspunde la 6 ianuarie 1832, cerîndu-i lui Goethe date suplimentare despre completarea, lucid-premeditată, a « lacunelor din a doua parte a lui "Faust" ». Goethe nu poate răspunde însă decît la 17 martie. E ultima sa scrisoare, expediată cu cinci zile înainte de moarte:

După o lungă și nedorită pauză, îmi reiau gîndul după cum urmează, improvizînd totuși în mare măsură. Animalele, spun cei vechi, se lasă povățuite de organele lor. Și

---

[1] **E vorba de Ottilie, nora sa, fosta soție a fiului său August von Goethe, mort la Roma în octombrie 1830.**

oamenii la fel — aş adăuga eu; ei au însă privilegiul de a-şi povăţui, la rîndul lor, organele.

Orice înfăptuire, orice talent se bizuie pe o dotaţie înnăscută care lucrează prin ea însăşi, ducînd cu sine, în mod inconştient, toate celelalte aptitudini trebuincioase; ea merge atît de drept către ţintă, încît, avîndu-şi legea înlăuntrul său, poate funcţiona, în cele din urmă, dezinteresat, fără scop.

Cu cît omul îşi dă seama mai devreme că există un meşteşug, o artă care îl pot ajuta să-şi potenţeze datele naturale, cu atît el este mai fericit. Pînă şi ceea ce îi parvine din afară nu poate dăuna individualităţii sale native. Geniul suprem e capacitatea de a-ţi asuma totul, ştiinţa de a-ţi face propriu orice, fără ca prin aceasta, să aduci cel mai mic prejudiciu acelei determinări fundamentale, care e firea proprie, ceea ce numim, de obicei, caracterul. Dimpotrivă, abia preluînd totul, caracterul se înalţă şi îşi consolidează posibilităţile.

Aci intră în joc multiplele relaţii dintre conştient şi inconştient; să ne gîndim la un talent muzical care are de pus la punct o partitură importantă: conştienţa şi inconştienţa se vor comporta asemenea firului şi urzelii; iată o metaforă, la care recurg ades.

Prin exerciţiu, învăţătură, reflexie, reuşită, eşec, stimulent şi iarăşi prin reflexie, organele omului fac să se întreţească în chip inconştient, într-o liberă lucrare, ceea ce e înnăscut cu ceea ce e dobîndit, aşa încît să rezulte o unitate care aduce lumea în pragul uimirii.

Sînt peste şaizeci de ani de cînd — în tinereţe — concepţia globală a lui «Faust» mi-a fost, de la bun început, limpede, pentru ca apoi să nu-mi mai apară la fel de limpede, în detalii. Mi-am propus mai întîi să las să treacă, blînd, pe lîngă mine, intenţia generală şi să mă ocup numai de acele locuri care îmi stîrneau nemijlocit interesul; au rămas, astfel, în partea a doua, unele lacune care se cereau aduse, printr-o unitate de interes, la nivelul celorlalte. Fireşte, aci a apărut marea dificultate de a realiza prin premeditare, prin decizie lucidă ceea ce în mod normal numai activitatea spontană a naturii trebuie să înfăptuiască. Dar n-ar fi fost potrivit ca — după o întreagă viaţă de activitate reflexivă — lucrul acesta să nu fie posibil. Nu mă las, prin urmare, cuprins de spaima că se vor putea deosebi, în chip desluşit, părţile mai vechi de cele mai noi, părţile timpurii de cele tîrzii ale unui text pe care vreau să-l supun binevoitoarei judecăţi a unui cititor viitor.

Neîndoielnic, mi-ar face o nesfîrşită bucurie să pot împărtăşi, încă din timpul vieţii, bunilor mei prieteni de pretutindeni, aceste foarte serioase glume, aşteptînd ecouri din partea lor. Vremurile sînt însă atît de absurde şi de confuze încît sînt convins că eforturile mele cinstite şi îndelung reluate în preajma acestei stranii construcţii vor fi prost primite şi date deoparte, ca nişte ruine între ruine, acoperite de pulberea orelor. O învăţătură încîlcită, mînuită încîlcit domneşte asupra lumii, iar eu n-am nimic mai bun de făcut decît să şlefuiesc, atît cît pot, ceea ce este şi a rămas al meu, şi să-mi oblojesc ciudăţeniile. Nu faci acelaşi lucru şi dumneata, nobile prieten, în cetatea dumitale?

Iartă-mi, rogu-te, aceste pagini tîrzii. Lăsînd la o parte ursuzenia mea, sînt rare ceasurile cînd ne place să evocăm asemenea mistere ale vieţii.

Weimar, 17 martie 1832

În româneşte de ANDREI PLEŞU

Goethe către Boisserée

Weimar, 22 octombrie 1826

Vă cer iertare, dragul meu prieten, dacă vă par exaltat; dar de vreme ce Dumnezeu şi natura sa mi-au pus la îndemînă un număr atît de mare de ani, nu ştiu ce-aş putea face mai bun decît să-mi exprim recunoştinţa printr-o activitate juvenilă. Vreau să mă arăt demn de fericirea ce mi-a fost acordată, cîtă vreme îmi va fi permis acest lucru, şi zi şi noapte mă îndeletnicesc cu gîndul şi cu fapta, pentru a face posibil acest lucru.

Cînd scriu «zi şi noapte» nu este o simplă frază, căci se întîmplă să-mi dedic ceasuri din noapte, pe care potrivit cu destinul bătrîneţii mele le petrec lipsit de somn, nu cu gînduri vagi şi generale, ci dimpotrivă, mă gîndesc atent ce trebuie să fac în ziua următoare. Ceea ce apoi şi încep să fac, cu onestitate, în fiecare dimineaţă, începînd să realizez cele propuse în măsura posibilului. Şi astfel înfăptuiesc poate mai mult şi desăvîrşesc cu sens, în zilele ce-mi sînt drămuite, ceea ce am neglijat să fac într-o vreme în care mai aveam dreptul să cred ori să mi se pară că ar mai exista un nou mîine şi un mîine veşnic.

Elena reprezintă una din concepţiile mele cele mai vechi, concomitent cu Faust, avînd dintotdeauna acelaşi sens, însă mereu replăsmuită. Ceea ce am terminat la începutul secolului, i-am arătat şi lui Schiller, care, după cum o arată şi corespondenţa dintre noi, m-a încurajat cu devoţiune să continui să lucrez. Ceea ce s-a şi întîmplat; de rotunjit însă, această bucată nu avea să se rotunjească decît odată cu scurgerea vremii, căci astăzi ea cuprinde trei mii de ani împliniţi, de la prăbuşirea Troiei şi pînă la nimicirea din Missolunghi; joc al fanteziei fireşti, dar respectînd în chipul cel mai pur unitatea de loc şi de acţiune.

De-ajuns aşadar! nu e asta însă oare mai rău decît dacă n-aş fi spus nimic? Indiferent de valoarea ce-i va fi atribuită piesei, o astfel de încercare încă n-am întreprins pînă acum, ea putînd trece drept ultima noutate.

Recitind acum cele aşternute aici pe hîrtie, încep să mă întreb dacă fac bine s-o trimit? Căci de fapt nu trebuie să vorbeşti nimic despre ceea ce vrei să faci, nici despre ceea ce faci ori ce-ai făcut odată. În toate trei cazurile eşti supus anumitor inconveniente ce nu pot fi evitate. Ce păcat că nu locuim mai aproape unul de celălalt! Am putea, astfel, să mai comunicăm între noi în chip mai liber şi mai complet.

Bettina Brentano către fratele ei Clemens

(Kassel, aprilie 1807)

Am fost acum la Weimar, în lăcaşul întrutotul ridicol al lui Wieland, o încăpere plină de lampadare şi de scufii de noapte, iar el însuşi apare în cămaşă de noapte,

@Asociaţia Ziariştilor Independenţi din România

strigînd în clipa în care mă zărește: « O, apariție minunată ! » — « Dar știu că ați făcut pregătiri », îi spun eu, « împodobindu-vă cu aceste veșminte pentru culcare ». Am mai glumit și am mai rîs un pic, i-am cerut un bilețel pentru Goethe și mi-am văzut de drum. Într-adevăr, nu cred că aș putea să rezist multă vreme la el, fie și numai din pricina aerului stătut de acolo.

Ajungem acum însă la Goethe. Ei, socoate-mă fericită, bunule Clemens; dintru început, două statui prietenoase din marmură care te întîmpină pe trepte; și cît de liniștită și plină de demnitate este casa. — Am așteptat într-o încăpere pe ai cărei pereți atîrnau sumedenie de mici gravuri și desene; m-am oprit în fața unei madone gravate în lemn și m-am gîndit, așa, în sinea mea, de ce oare Goethe a înrămat-o atît de frumos; în acest timp, el intră, mă salută, mă conduce în camera lui; m-am așezat, iar el și-a tras un scaun alături. « Iată-ne așadar aici; și acum vom sporovăi pînă ce se face noapte ». Mi-a vorbit mult despre Arnim pe care-l îndrăgește cu adevărat; și despre tine mi-a spus unele lucruri frumoase care mi-au făcut multă plăcere. Este totuși foarte drept și blînd, și este și îngăduitor; în fapt are un adevărat respect în fața naturii umane; nu poate să nu se simtă bine alături de el cel care apare în fața lui fără pretenții, cu iubire sinceră. I-am spus tot soiul de lucruri care mi-au venit pe limbă, iar el s-a arătat mulțumit; i-am spus că aș vrea să scriu povestea vieții sale; asta l-a bucurat și m-a îndemnat stăruitor în acest sens. Era atît de deferent în tot ceea ce vorbea; nu pot să pricep cum de lucrurile pe care le-am discutat împreună puteau fi luate atît de în serios de el. L-am și întrebat cu privire la asta. « Așa stau lucrurile, odată pentru totdeauna, și nu pot sta altfel », mi-a răspuns, « nu toți oamenii pot ridica pretenții asupra inimii mele ».

Dragă Clemens, cine l-a văzut odată după cum l-am văzut eu și nu-l iubește ca mine, acela n-a fost demn să-l vadă, iar dacă lumea întreagă n-ar voi să-l recunoască, Bettina tot va jubila în fața minunăției lui. La plecare, mi-a pus în deget un inel și mi-a amintit încă odată de biografia lui. Nu vreau să-i aștern pe hîrtie viața, nu pot face asta, dar vreau să mă înalț pînă la parfumul vieții lui, să i-l pătrund și să-l păstrez întru veșnica sa amintire. Ah, dragă Clemens, mi-a plăcut atît de mult acolo — eram atît de liniștită alături de el; s-a purtat cu mine ca și cu un tînăr tovarăș de joacă.

Bettina von Arnim către Regele Friedrich Wilhelm IV de Prusia

(Iulie, 1849)

Iubirea mea pentru Goethe nu s-a născut din faptul că mi-l închipuiam ca pe un bărbat de seamă; ea a izvorît din pricină că el a fost denigrat în fața mea și, lucru destul de ciudat, această denigrare a constat în aceea că se spunea despre el că n-ar crede în diavol; și mai departe se spunea că ar fi un om foarte rău și că n-ar trebui să pretindă să fie socotit un creștin, și că nici n-ar merita o îngropăciune creștină. Toate astea le-am auzit vorbindu-se într-un cerc unde nu se cuvenea să-mi spun și eu părerea ! Aveam pe atunci treisprezece ani. — Și ce oare aș fi putut spune? — Am auzit atunci pentru întîia oară pomenindu-se de el; nu știam că e poet — habar nu aveam de el ! — tocmai sosisem de la mînăstire, unde nimeni nu știa nimic despre el. Cînd însă cei din jurul meu au continuat să spună că ar avea o inimă rea, că s-ar fi urîțit de tot și înfățișarea i-ar fi ordinară, că și-ar fi pierdut noblețea figurii sale, mi-am zis atunci în sinea mea: nu-i adevărat ce spun ăștia: — Și de atunci el a început să fie obiectul contemplației mele tainice: Acest fenomen, faptul că am fost atît de atrasă de un bărbat doar pentru că i se făcuse o nedreptate în prezența mea, mi-a dezvoltat caracterul. De atunci m-am întrebat în tot ce întreprindeam, dacă i-ar place și lui ceea ce făceam!

DIN «JURNALUL» LUI ECKERMANN

Luni, 14 noiembrie 1836

Este un vechi adevăr că lucrurile care ne preocupă în mod deosebit în timpul zilei, ne apar adesea și noaptea în vis, astfel încît nu-i de mirare că în primii ani după moartea lui Goethe, perioadă în care fiecare zi îmi stîrnea în chip cît se poate de viu amintirea lui, eram și noaptea adesea foarte preocupat de el în visele mele. Și anume îl vedeam îndeobște ca pe cineva viu; duceam cu el tot felul de discuții și mă despărțeam de el avînd mereu convingerea bucuroasă că n-ar fi murit.

Visul m-a condus și în noaptea precedentă iarăși în casa lui Goethe, în care l-am întîlnit, de data aceasta alături de fiul lui, ieșindu-mi în întîmpinare senin și plin de viață în cel mai înalt grad. Ne-am salutat rînd pe rînd ca oameni care nu s-au văzut de mult, în timp ce eu resimțeam înlăuntrul meu un soi de rușine pentru că nu-l mai vizitasem vreme de patru ani și pentru că în ciuda viselor repetate pe care le avusesem cu el, dădusem totuși crezare zvonului general cum că ar fi murit.

Atît Goethe cît și fiul lui purtau pălărie și vestoane brune, dovedindu-se cît se poate de iuți și de în putere în mișcările lor. Îmi făceau impresia unor bărbați care

Viața lui Eckermann a fost atît de plină de prezența marelui său prieten încît Goethe a continuat să-i preocupe mintea, apărîndu-i în vis și după moartea sa. Unul dintre aceste vise, în care Eckermann își continuă convorbirile pe care le dusese cu Goethe, are loc la jumătate de an după apariția *Convorbirilor* . . . , și la patru ani și jumătate de la moartea lui Goethe.

soseau în casa lor după o îndelungată absență și pe care revederea locurilor îndrăgite îi făcuse să resimtă o emoție bucuroasă. Culoarea chipurilor lor era cea pe care o dobîndește cineva atunci cînd s-a aflat multă vreme în aer liber, expus vîntului și intemperiilor vremii, expresia era proaspătă și iradia forță.

După ce așadar ne-am salutat în chipul cel mai călduros și am ajuns să-mi recîștig întrucîtva cumpătul după prima surpriză a revederii, n-am putut proceda altfel și am pomenit de zvonul potrivit căruia Goethe ar fi murit. « Oamenii cred », i-am strigat eu rîzînd, apucîndu-l de mînă, « că ați fi murit; am spus însă dintotdeauna că acest lucru nu-i adevărat și văd acum spre marea mea bucurie că am avut dreptate. Nu-i așa că nu sînteți mort? » — « Lume nebună », mi-a răspuns Goethe, privindu-mă cît se poate de glumeț. « Mort? — cum aș putea să fiu mort? ! — am călătorit ! am văzut o mulțime de ținuturi și de oameni; ultimul an am fost în Suedia » — « Îmi face nesfîrșită bucurie să aud acest lucru », i-am răspuns. « Dar înainte de toate, înainte de a vorbi despre alte lucruri, ce spuneți despre « Convorbirile » mele? fără îndoială că ați citit cartea și pentru mine este foarte important să aflu de la dumneavoastră însivă ce părere aveți despre ea ».

« Am citit cartea », a răspuns Goethe. « Nu v-a ieșit deloc rău trebșoara asta, nu pot să nu vă laud. Pretutindeni unde m-am aflat am auzit multe lucruri bune despre ea; ba un bărbat foarte inteligent s-a exprimat chiar în sensul că personalitatea mea ar apărea aici cu mult mai avantajos decît în propriile mele scrieri. Vroia să-i dezleg eu misterul, la care i-am răspuns că povestea se datorează iluminării sudice ».

După cum se poate lesne închipui, mă simțeam în cel mai înalt grad fericit de părerea pe care și-o manifestase Goethe; cu toate că expresia « iluminare sudică » mi se părea puțin cam ciudată, astfel încît nu știam prea bine ce-aș putea crede despre ea.

Goethe s-a dus în odaia de lucru pentru a rezolva unele chestiuni și m-a lăsat singur cu fiul său, cu care am vorbit tot soiul de lucruri nostime despre călătoria noastră italiană. Am deschis apoi o cutiuță lunguiață de culoare brună, conținînd o serie de manuscrise, pe care le-am scos rînd pe rînd, pentru a i le arăta tînărului Goethe. Tocmai îi dădusem în mînă un caietel de circa patru coli folio, cînd Goethe a sosit iarăși, venind spre noi. În caiet se aflau schițe ale unor alte discuții cu tatăl său, cu multe corecturi și pe care-mi propusesem să le desăvîrșesc cu prima ocazie. Goethe și-a aruncat o privire asupra manuscrisului, peste umărul fiului său, l-a luat apoi în mînă citind și frunzărindu-l. « Hm ! », a spus, « pare să fie interesant, vreau să mă uit puțin mai îndeaproape la el ». Și luînd caietul, s-a retras în odaia de lucru, lăsîndu-ne iarăși singuri.

M-am întreținut cu tînărul Goethe în chipul cel mai plăcut, observînd cu bucurie că ființa sa lăuntrică părea purificată, că părerile sale proveneau de pe o treaptă mai înaltă de cultivare spirituală și că între el și tatăl lui existau legături încă și mai puternice decît mai înainte în viață. Goethe a revenit curînd, ținîndu-ne tovărășie, și mi-a dat înapoi manuscrisul recomandîndu-mi să tratez mai detaliat chestiunile abordate, astfel încît convingătorul să se împerecheze și cu o formă oarecum plăcută. « Un fapt desprins din context, o afirmație nudă », mi-a spus, « nu vrea să-nsemne prea mult; conduceți-l însă pe cititor pînă la detaliul situației, pînă la conexiunile mai intime, astfel încît să-i treziți interesul pentru subiect, iar el va încerca amăgirea de a trăi aievea un adevăr purificat, i se va părea că trăiește pentru a doua oară adevărul într-o astfel de oglindire. În cele tipărite v-au reușit cîteva lucruri de acest fel; încercați să vă apropiați întrucîtva de cartea apărută în promisiunile pe care acest manuscris le face. » (. . .)

Odată cu ivirea zorilor, scena s-a modificat. În spatele nostru se afla un oraș, iar noi stăteam pe țărmul unui fluviu foarte lat, în locul în care trebuia să sosească bacul și care totodată era folosit pentru descărcarea diferitelor bunuri negustorești; în jur se mai aflau lemne de brad stivuite. Pe mal erau cîteva luntri, ce păreau a fi în curs de reparație, ori necesitînd în orice caz o astfel de lucrare. Fluviul larg strălucea în lumina zorilor, în vreme ce deasupra noastră, în înaltul cerului de un albastru proaspăt semiluna începea să pălească. Aerul era proaspăt și întăritor în cel mai înalt grad. Pe partea dreaptă a fluviului, în josul lui, se vedeau în depărtare deasupra apei și deasupra sălciilor niște trîmbe de ceață, ce se puneau încet în mișcare, începînd să se ridice. Am văzut o barcă micuță cu trei sau patru bărbați în ea, coborînd fluviul și trăgînd la mal într-un desiș de sălcii aflat la oarecare depărtare, de unde am dedus că ar putea fi contrabandiști ce-și ascund marfa în stuf, așteptînd ora potrivită.

Vorbeam din cînd în cînd cu tînărul Goethe despre ceea ce vedem în fața ochilor, în vreme ce bătrînul nu mai spunea nimic, părînd că se întreține, în contemplare mută, cu natura ce se trezea dimineața la viață.

Țărmul ajunsese mai populat acum. Din partea stîngă, din orașul ce se afla în spatele nostru, vedeam sosind rînd pe rînd feluriți oameni, unii călători după înfățișare, alții muncitori care aveau de lucru pe țărmul celălalt și care vroiau să traverseze fluviul. S-au urcat într-un bac mare care trăsese la mal în acest scop, nu departe de noi, și care începuse să se umple.

Roșeața matinală începuse să cedeze în fața luminii ce precede ivirea în curînd a soarelui. O barză frumoasă a zburat aproape de noi peste rîu înspre zonele joase și umede ale țărmului celălalt. Atît Goethe cît și fiul lui l-au observat. « Barza a

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

început deja să caute broaște pentru puii ei», a spus tînărul Goethe. « E timpul, dragă tată. Pasărea zboară la dreapta, e semn bun. Ei, doctore, rămîneţi cu bine! S-ar părea că nu vreţi să ne însoţiţi, aşa-i? mai aveţi nişte afaceri de rezolvat.» — « Da», am spus eu, răspunzînd la zîmbetul misterios, « mai am aici cîteva lucruri de făcut.» Şi le-am întins aşadar mîna, urîndu-le amîndurora călătorie bună.

Goethe s-a îndreptat spre bac; ţinea buzele strînse, s-ar fi părut că îi era interzis să vorbească. Nici mîna nu mi-a întins-o. Singurele semne ale despărţirii au fost o fugară privire prietenoasă şi o mică înclinare a capului, în timp ce se urca pe vas.

Am urcat ţărmul uşor înclinat ajungînd în apropierea primei case, unde m-am oprit pentru a privi călătoria lor peste fluviu din această poziţie uşor ridicată. Cu acest prilej am observat ceva surprinzător, anume că ceilalţi pasageri purtau cu ei tot felul de boccele şi alte bagaje, în vreme ce aleşii mei prieteni n-aveau cu ei nici un fel de bagaj, lăsînd în general impresia că n-ar avea necesităţi trupeşti de nici un soi. M-am uitat în urma lor cîtă vreme am putut. Nu-mi părea rău că plecaseră, după cum nu observasem nici la ei, atunci cînd ne despărţisem, vreun semn că inima le-ar fi fost mişcată; totul era de parcă aşa ar fi trebuit să fie. Se îndreptau în direcţia sud-est, unde se întindea nesfîrşit o pajişte foarte joasă, acoperită ici şi colo de desişuri îmbietoare. Nici urmă de vreo clădire prin apropiere ori de vreo turlă în depărtare, şi de aici am tras concluzia că acesta ar fi un tărîm nelocuit de oameni.

FAUST

CAPODOPERA NECESARĂ

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

SALVADOR DE MADARIAGA

FAUST
și europenii spiritului

Europa este un pămînt de eroi, iar tema eroică — fie ea tratată într-o manieră romanescă, în *Amadis* —, istorică, la Carlyle, filozofică, la Taine, sau simbolică, la Nietzsche, reprezintă sufletul și viața sa spirituală și asemeni unei osaturi a istoriei și artelor sale. În ochii Europei, însuși Socrate și chiar Isus devin niște eroi, iar mantia gloriei eroice e mereu gata să învăluie cu splendoare umerii ultimului bandit american sau ai ultimului escroc nordic, dacă ei izbutesc să atingă, prin isprăvile lor, o anumită măreție. Toate acestea sînt aberațiile unei facultăți creatoare care a făcut din Europa ceea ce este de fapt: continentul unde istoria se manifestă sub trăsăturile evidente și puternice ale indivizilor de excepție.

Era firesc să te aștepți din partea acestui popor la un Olimp de ființe complexe și individualizate. Olimpul clasic este, față de acela creat, în timp, de europeni, ca o carte de chimie față de natura vie. Jupiter, Saturn, Neptun, Junona, Venus, Minerva sînt ca niște metale și metaloide, « simple elemente » psihologice. Olimpul european e populat de oameni în carne și oase. Iată-l pe Faust. Priviți-l alături de alți mari europeni ai spiritului: Hamlet, Lear, Don Quijote, Sancho, Don Juan, Ivan Karamazov, Peer Gynt.

Ei trăiesc împreună cu noi și ne însoțesc în cariera noastră pămîntească, mai scurtă decît a lor, căci, cînd noi dispărem, ei rămîn să-i însoțească pe copiii noștri și pe copiii copiilor noștri. Ei nu ne par, poate, tot atît de vii ca oamenii pe care i-am văzut și atins aievea, dar sînt cel puțin la fel de vii ca aceia despre care am auzit vorbindu-se sau a căror urmă o vedem marcată în istorie. Cine nu simte că Don Quijote e tot atît de viu ca Filip al II-lea, Hamlet ca Elisabeta, Faust ca Marele-Duce din Weimar? Acești europeni ai spiritului se înalță pe măsură ce istoria îi încarcă de experiența umană. Concepuți dinlăuntru în afară, ei sînt înzestrați cu virtutea creșterii și a evoluției pe care o posedă toate ființele vii, și astfel vîrstele ce trec peste ei, fără a le deforma sensul profund, îi îmbogățesc cu gîndirea și cu descoperirile acestora. În fine, minune a minunilor, europenii spiritului ating universalitatea tocmai pentru că sînt profund naționali. Pătrunzînd pînă în străfundurile specificului național, ei ajung la sursa vie a specificului uman, în care se regăsesc. De aici, în ciuda varietății lor, acest aer de familie care, depășind epoci și frontiere, le e comun tuturor. [. . .]

Gîndiți-vă la Peer Gynt, norvegianul nomad în trup și spirit, aventurier al experienței și al moralei, ancorat, totuși, într-o amintire pură și o morală austeră. Ce mult aparține Nordului protestantul acesta, dar cît de mult ne aparține nouă, tuturor, prin emoționantul său pelerinaj în căutarea unui eu ce se îndepărtează pururi către un viitor înșelător, ce se ascunde pururi într-un trecut misterios, al cărui tîlc nu se dezvăluie decît atunci cînd e prea tîrziu. Gîndiți-vă la englezul Hamlet și la spaniolul Don Quijote.

Surprinzătoarea lor simetrie mă face să visez la un pariu între Cervantes și Shakespeare, ca și cînd cei doi mari poeți contemporani, care nu s-au cunoscut, vrînd să creeze doi eroi simbolici pentru cele două națiuni ale lor, au ajuns în mod spontan la concepții total opuse: Hamlet, om de acțiune, așezat « prea în soare »:

> *The glass of fashion and the mould of form,*
> *The observer of all observers*

adică omul de acțiune controlat de o societate bogată și închistată în care toate se supun regulii și tradiției. Gîndiți-vă la fantomă, la mortul care vorbește și ordonă: nu vedeți în el un simbol al tradiției? Iar Don Quijote, cavalerul inactiv și visător — cîndva îndrăgostit, ne spune Cervantes, dar, adaugă el, fără ca ea să fi știut vreodată —, imaginativ, pasionat, pasiv, pierdut și izolat într-o societate rarefiată, fără reguli sau presiuni sociale care să-i rețină energiile mult timp adormite. Frumoasă simetrie a datelor fundamentale prelungite în fapte, căci Hamlet, sub presiunea socială, se retrage în sine și descrie acele superbe spirale lăuntrice care sînt monologurile sale, acele spirale de pasiune făcute din acțiune interiorizată, ce vor sfîrși, în neantul sinuciderii; în timp ce Don Quijote, împins de pasiune, se lansează într-o acțiune nestăpînită în Societatea rarefiată ce-l înconjoară, descriind acele magnifice spirale exterioare care sînt aventurile sale, terminate toate în vid și pulbere. Modèle eterne ale Angliei și Spaniei, în ceea ce au acestea mai profund și mai extrem — ripostele lor simetrice și opuse la problema echilibrului dintre om și societate —, Hamlet și Don Quijote sînt doi poli de conduită pentru toți oamenii, doi eroi simbolici ai umanității.

În același sens se poate vorbi despre Faust și Don Juan, cel al lui Tirso, bineînțeles, căci Don Juan reprezintă explozia virilă a naturii brute ignorînd ideile și principiile și mergînd drept la țintă: satisfacerea dorinței, triumful dorinței de a trăi. Pe cînd Faust este ideea devenită om, omul-meditație, viața concepută prin inteligență și reflectată în opera de artă, omul conștient. Iată de ce Don Juan e tînăr cu adevărat și clocotește de viață reală, animalică și pură; în timp ce Faust este un bătrîn întinerit prin artificiul diabolic, iar sîngele său nu clocotește decît de focul împrumutat de la răceala perseverentă a gîndirii. Și, în timp ce aventurile lui Don Juan se succed fără a lăsa vreo urmă în această ființă puternică dar elementară, înzestrată doar cu acea conștiință necesară unității, aventurile lui Faust constituie o dramă ordonată de Providență, un fel de tratament mental de care Faust profită, observîndu-și lucid propria sănătate. Și apoi, ritmul: la Don Juan, un ritm nestăvilit, rapid, pregătind — trăsătură de geniu nicicînd întrecută — la sfîrșitul fiecărui act, deja saltul inițial al unui nou val ce urcă și ne ține răsuflarea tăiată în așteptarea unei noi crize: un ritm de rafale, de vijelie. La Faust, ritmul puternic al gîndirii ce pornește sigură pe sine, liniștită, într-o ascensiune lungă și lentă; apoi treptat, acea creștere, acea deschidere a perspectivei, acea înălțare către plenitudinea majestoasă din final, pe culmea unde îți pare că vezi întreaga istorie desfășurîndu-se pînă în zare, și întreaga umanitate reflectînd-o în lacul intim al unei gîndiri limpezi și adînci . . .

În românește de ALINA LEDEANU

©Asociația Ziariștilor Independenți din România

ȘTEFAN AUG. DOINAȘ

FAUST

ca « discurs mixt »

Despărțindu-se de momentul propriei sale tinereți, de imaginea lui Baccalaureus (*Drum bun, unicule, cu pompa ta!* îi spune Mefisto, v. 6807), Goethe tulbură momentul, cu totul singular, de fastă conivență, de perfect echilibru expresiv între Filozofie și Poezie. El se desparte acum de demersul idealist ca de o concepție care, afirmînd primatul gîndirii abstracte, neagă ontologicul; el se îndepărtează de speculație, pentru a se apropia de concretul realității; se rupe de un exercițiu pentru care — după chiar mărturisirea sa — « nu avea organ », în favoarea altuia care-i este consubstanțial. Aproape tot ce urmează de aici înainte, în *Faust II* va fi un exercițiu jubilant al vizualului, o voluptate a văzului. De acum încolo, « discursul mixt » goethean va trăi grație deschiderii acelui « ochi interior », al intuiției esențelor, îndărătul — și ca beneficiar, întîi de toate, al — « ochiului fizic ». Metafizica poetică a realității este, de fapt, la Goethe, o Fizică; dar o fizică arhetipală, adică o mitologie care proiectează utopic realul.

Două utopii ale lumii.

« Metafizica văzului » — expresie care nu mi se pare neconformă cu receptarea realului de către Goethe — afirmă implicit grația actului contemplativ, al vederii, și voluptatea superioară resimțită în fața fenomenalului; obiectul ei este prin excelență Natura. Am ajuns astfel destul de departe de viziunile cosmologice, reprezentări fantaste ale unei nesatisfăcute aspirații spre cunoașterea Totului. De acum înainte fidel propriei sale naturi, Goethe va afirma categoric că simțurile nu mai înșeală, că fenomenul nu este o simplă aparență, ci constituie chiar învățătura realului (*seine Lehre*); de acum înainte, ochii minții și ai corpului s-au contopit într-un singur organ privilegiat, superior, care practică o benefică *ruhige Anschauen*, particularul și generalul se vădesc reciproc, fapticul e teorie (« alles Faktische schon Theorie ist »), tocmai pentru că « Natur hat weder Kern und Schale, / Alles ist sie mit einem Male »; văzul, acum, furnizează bogăția incomparabilă a unor imagini — sinteze, a unor idei-vedenii (BLAGA, II, p. 285); pentru că ochiul posedă o « natură solară », el este capabil să vadă soarele (SORA, pp. 113—135).

Unul din cele mai superbe « peisaje » din *Faust*, viziunea anticei Arcadii, se alcătuiește din elemente pur vizuale; dar idealitatea lor, acea « utopie a realului » respirînd din fiecare vers, ni le propune ca pe un *fenomen originar* al Naturii înseși:

Chiar dacă pe-un versant îndură încă
Un țanc săgeți de soare prea puțin,

Tot mai apucă să-nverzească-o stîncă,
Și capra-și ia zgîrcitul ei tain.

Izvoare sar, piraie țes grăbite,
Pășuni, ponoare, rîpe înverzesc,
Pe-ntinderi de coline însutite
Lînoase turme vezi cum se lățesc.

În pîlcuri pasc cornutele poiata,
Încet, prudent, pînă la prag abrupt;
Dar pentru toate-un adăpost stă gata:
Sunt stînci cu zeci de peșteri dedesubt.

Li-e paznic Pan, și nimfe laolaltă
Prin umed-răcoroase rîpe zac;
Și năzuind spre-o sferă mai înaltă
Înalță crengi copac lîngă copac.

Ce codri vechi! Stejarii îndărătnic
Din ram în ram își suie zimții lor;
De dulce sevă plin, arțarul vrednic
Se-nalță pur, simțindu-se ușor.

Matern, din calmul umbrei se îmbie
Pentru copii și miei un lapte blînd;
Aproape-i poama, pîinea-i pe cîmpie,
Și vezi din scorburi mierea picurînd.

Aici ereditară-i tihna,
Obrajii rîd prietenoși,
Nemuritoare gustă toți odihna:
Trăiesc în pace, sănătoși.

Astfel crescînd copiii umplu zarea
Părinților, și-ajung ca ei.
Noi stăm uimiți; și iată întrebarea:
Sunt oare oameni, ori sunt zei?

Apollo-și întrupă-n păstor statura
Și cel mai mîndru fu ca el;
Unde domnește-n cerc curat Natura,
Stau toate lumile — inel.

(vv. 952—9561)

Cu ajutorul clarificărilor care au precedat acest lung citat, semnificația lui simbolică pare epuizată: Arcadia e *lumea dintîi*, iar peisajul ei cadrul natural al « vîr-

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

stei de aur », a omenirii, perioadă arhaică în care polaritatea uman/divin era aproape stinsă în propria-i unitate.

Dar izotopia « fenomen originar al Naturii » este numai una din lecturile posibile ale textului, aceea care — e drept — s-a bucuat de preferinţa majorităţii exegeţilor. Alături de ea există, însă, şansele unei lecturi în perspectiva problematicii fundamentale a lui *Faust II*, care — cel puţin pînă în Actul V — este aceea a Artei, nu a Naturii. Citită în context, şi ca urmare a căutării « drumului spre Elena » în « Noaptea walpurgică « clasică », viziunea arcadică confirmă izotopia « fenomen originar al Culturii » (în special, al Artei). « În felul cum Natura apare aici în mod exemplar, ea este una ca tendinţă cu Arta (scrie LOHMEYER, în ediţia primă, din 1940, a cărţii sale). Căci şi Arta se îndreaptă în acţiunea ei pentru Frumos, spre conformitate cu legea. Ca înălţare şi desăvîrşire a Naturii, Arcadia este peisajul Artei » (p. 117). Constatînd, abolirea istoricului (transformarea *tronurilor în frunzişuri*, v. 9572), pe de o parte; pe de alta, unitatea spiritual-artistică, pe care o realizează întregul Act III, între clasicitatea antică a Elenei şi goticul modern al lui Faust, EMRICH (p. 347) susţine o idee asemănătoare: « Toată această bruscă schimbare a storiei în Natură (. . .) tinde spre dobîndirea unei lumi *pure* în chiar inima Istoriei, care face posibilă o înălţare a temporalului spre divinul etern: Arcadia, ca peisaj natural şi mitic-istoric, leagă ambii poli, Natură şi Istorie, care în Noaptea walpurgică clasică încă se opuneau cu tărie, într-o unitate interioară, care făureşte premisa dobîndirii unei norme istorice *clasice*, care ca normă obligatorie şi valabilă se orientează în mod necesar spre Natură. Ceea ce înseamnă că sensul ultim al marii legături a clasicităţii cu prototipul antic se bazează tocmai pe îmbinarea trecutului antic cu o mereu prezentă, biologică forţă de producţie, din care *această* lume creatoare mai tardivă să-şi poată obţine o *nouă vitalitate* ».

Aşadar, « discursul mixt » îşi modifică în parte structura aici, iar constatarea aceasta e valabilă pentru aproape toate pasajele importante din *Faust II:* odată cu filozofarea despre lume şi viaţă, o meditaţie implicită despre geneza şi rosturile *fenomenului artistic* se insinuează în demersul liric, mai ales acolo unde acţiunea scenică se desfăşoară pe solul şi prin intermediul personajelor mitice ale Eladei. E, acesta, un mod de a sugera mereu că, pe pămîntul vechii Grecii, orice problematică de filozofie a Naturii constituie totodată o problematică de filozofie a Artei. Fapt care va reieşi în adînca lui lumină, abia în momentul cînd vom vorbi despre « lumea simbolurilor » goetheene.

Actul V face excepţie de la această normă. De aceea, un al doilea chip al lumii, reale şi mereu contemporane de astă dată, va trebui să fie căutat aici, ca un pandant la viziunea arcadică. Ni-l oferă cîntecul lui Linkeu, personaj în care exegeza consemnează un fel de « autoportret » al artistului la bătrîneţe:

Născut spre vedere,
Ursit ca s-arăt,

Fidel în veghere.
Mi-e lumea desfăt.
În vămile-albastre,
În preajmă disting
Şi lună, şi astre,
Şi ciută, şi crîng.
Văd astfel de-a rîndu-mi
Podoaba din veac,
Şi toate plăcîndu-mi,
Eu însumi mă plac.
Tu, ochi preaferice!
Ce-ai luat ca prinos
A fost, orice-ai zice,
Atît de frumos! (vv. 11287—11303)

Aparent, avem de aface cu un pe cît de patetic, pe atît de simplu *ditiramb al ochiului* exultînd de beatitudinea contemplării lumii concrete din jur: totul se petrece *hic et nunc*, totul se reduce la suma exaltantă a lucrurilor zărite ,la o magnifică recoltă a văzului. E nevoie de o despuiere a imaginilor, pentru a descoperi tîlcurile care joacă sub ele. Înzestrarea genetică cu un încîntat de sine organ al vederii indică, încă din al doilea vers al citatului, un prag natural de elecţiune: favoarea de a şti şi a avea posibilitatea să priveşti, al cărei fruct imediat, pe plan psihic, e tocmai *bucuria* contemplaţiei. Ea, pare să rezulte în mod necesar din chiar grosimea şi opacitatea ecranului fenomenal al văzutelor; nimic nu se presimte — sau, în orice caz, nu ni se propune în mod efectiv— dincolo de datele realului sensibil: *vămi albastre, preajmă, lună, astre, ciută, crîng*. Dar această enumerare constitue un prim pas spre ceva care se obţine odată cu însumarea elementelor ei, dar totuşi dincolo de ea, — spre totalitate. Datele văzute, în depărtare şi în apropiere, alcătuiesc o *lume*, nu un simplu morman eteroclit şi inform de lucruri; mai mult: privite ca formînd o lume, ele ne obligă să le vedem totodată ca o calitate a acestei lumi, ca o *veşnică podoabă* a ei, ca un atribut de frumuseţe. În sfera vizualului voluptuos de propriul său act, enumerarea se arată a fi o implicită predicaţie. Ele ne plac, tocmai pentru că se ordonează într-un tot, propunîndu-ni-se ca acord obiectiv al lui, ca armonie. Lumea, astfel văzută, este, exact aşa cum o înţelege termenul grecesc « cosmos »: *univers* şi totodată *podoabă*. Acordul ei intern provoacă instantaneu un acord lăuntric în cel ce o priveşte. Cu alte cuvinte armonia universală, « muzica sferelor » se traduce în armonie sufletească a omului: macrocosmosul, ca unitate armonioasă a elementelor sale, califică microcosmosul ca subiect contemplativ armonios în sine: *şi totul plăcîndu-mi / Eu însumi mă plac*. A vedea Universul înseamnă a te vedea pe tine însuţi; a-l aprecia în frumuseţea lui echivalentă cu desoperirea unei noi dimensiuni interioare — împăcarea cu sine.

©Asociatia Ziaristilor Independenti din Romania

Iar aceasta devine împăcare cu Universul însuşi, descoperit şi afirmat acum nu numai cantitativ, ci şi calitativ: tot cee ce a fost văzut, prin simplul fapt de a fi existat, indiferent de structura lui (în original, v. 11302: *Es sei, wie es wolle*), *a fost atît de frumos!*

Acest *Es sei, wie es wolle*, n-are deloc caracter concesiv, în ordinea calitativului; el vrea doar să spună că Universul, ca armonie în sine, nu se supune vreunei norme din afara lui. Problema filozofică, dacă această lume e cea mai bună dintre lumile posibile, nu se pune pentru ochiul care a privit-o în timp, în desfăşurarea ei; căci acest timp fiind al ochiului muritor, şi în afara lui neexistînd — pentru el — altul, această lume este *singura* posibilă pentru el, deci absolută. *Es sei, wie es wolle* indică doar primatul ontologic al lumii faţă de ochiul contemplativ; el s-ar putea « traduce » astfel: « deşi este *aşa cum ţi-a fost dată* (nu cum ai fi putut să ţi-o dai tu), ea este frumoasă ».

Fragmentul citat confirmă « integralismul », acea trăsătură a gîndirii lui Goethe, pe baza căreia NOICA (p. 118) îi neagă accesul la filozofie şi îl găseşte, în primul rînd, poet. Pentru acest poet, fără îndoială, cunoaşterea sinelui, ca şi percepţerea armoniei lui lăuntrice, nu se face pe plan de gîndire, prin speculaţie, ci pe plan de trăire, prin contemplarea sensibilului, a spectacolului mundan. Dar aceasta implică, totuşi, o « filozofie », acea filozofie care stă ascunsă îndărătul laudei lucrurilor concrete, şi care, tradusă în termeni adecvaţi, se poate formula astfel: deoarece universalul, obiectul filozofic prin excelenţă, nu e de « văzut » decît speculativ, prin dialectica Raţiunii (act *sui generis*, pentru care Goethe, după propria-i mărturisire « nu are organ »), poetul se mulţumeşte să vadă particularul, şi, mai ales, cît mai mult (cantitativ vorbind) particular: dar acesta fiind *numai un simbol* (cf. v. 12105: *nur ein Gleichnis*), vederea existentului material şi trecător îl obligă să ia act de existenţa spirituală şi veşnică; aşa cum suma realului îl sileşte să vadă Frumosul imanent Realităţii. Ultima viziune asupra realului a lui Goethe (Linkeu nefiind decît un avatar al lui Faust, şi, deci, unul din chipurile posibile ale autorului) explică, prin aceste date ce se încheagă într-o « filozofie practică a vieţii », comportamentul de o viaţă întreagă al protagonistului din *Faust*: în timp ce Mefisto produce mereu *aparenţe*, ispite ale văzului, Faust le integrează neîncetat unei *ordine a văzutelor*, ştiind poate că, pînă la urmă, frumosul rezultînd necesar din suma lor le va răscumpăra imperfecţiunea. Această « filozofie », măcar, nu i-o putem refuza lui Goethe!

Alături de aceste două *utopii* ale realului — lumea vechii Elade ca leagăn şi « fenomen originar » al Frumosului artistic, lumea din jur ca purtătoare a Frumosului natural — exegeţii văd îndeobşte o a treia, aceea imaginată de Faust înainte de a muri, capabilă să-l facă a rosti cuvîntul ce l-ar duce la pierderea pariului cu Mefisto. Oricît patos modern — constructiv ar cuprinde, fragmentul în cauză (vv. 11559—11585) nu întruneşte condiţiile « discursului mixt »: odată cu pierderea vederii, Faust şi-a pierdut şi « metafizica văzului ».

ARTA DE A TRADUCE

Stă scris: « La început a fost *Cuvîntul.* »
Mă şi opresc. Cine m-ajută să fac pasul?
Cuvîntul? — Nu pot să-l preţuiesc aşa de mult!
Altfel va trebui să-l tălmăcesc
Dacă de spirit eu ascult.
Stă scris: « La început a fost *Ideea.* »
Dar cîntăreşte bine-ntîiul rînd,
Ca pana să nu fugă, slove goale aşternînd.
Ideea e, ce-nfăptuieşte şi creează totul?
Ar trebui să scriu: « La început a fost *Puterea* ».
Dar iată că scriind sînt îndemnat
Să nu fac nici aici popasul.
Din ce adîncuri vine şoapta
M-ajută duhul şi-mi dă sfat:
La început voi pune *Fapta.*

FAUST în traducerea lui LUCIAN BLAGA

LUCIAN BLAGA

«Faust» şi problemele traducerii

Despre un traducător, prin sufletul căruia a trecut pîrjolul lui *Faust*, se poate presupune că are într-adevăr ceva de spus despre problema traducerii poeziei dintr-un grai într-altul, şi în general despre problema traducerilor, în condiţiile concrete ale literaturii noastre. Să mi se îngăduie mai întîi puţine cuvinte despre problema de ansamblu a traducerilor. Cine nu a încercat niciodată, el însuşi, suferinţa transpunerii unei poezii dintr-o literatură străină în limba noastră, anevoie îşi va da seama cît de spinoasă şi de complexă este această problemă a traducerilor.

(. . .)Să nu uităm însă că o literatură, ce are deplină conștiință a misiunii sale, nu aspiră să devină numai un ansamblu de creații originale, oricît de impresionant ar fi prin proporțiile sale un atare ansamblu. Orice literatură trebuie să devină și o oglindă a literaturii universale; în limba rusă există un asemenea univers, în limba germană așișderea. În literatura germană uriași ai poeziei, precum Goethe, bunăoară, sau Rilke, și-au închinat o mare parte a activității lor tălmăcirii unor capodopere poetice din literatura universală. Ni se spune că în limba engleză ar exista vreo două sute de traduceri după *Faust* al lui Goethe (. . . .) Rezerva condamnabilă a scriitorilor români față de traducere a durat pînă acum vreo cîțiva ani, cînd datorită unor mai înalte inițiative s-a produs o îmbucurătoare cotitură în această privință. Vom avea în curînd bune traduceri din clasicii lumii.

Cînd acum vreo trei ani reprezentanți ai unei organizații scriitoricești m-au întrebat, dacă n-aș fi dispus să traduc o piesă de Shakespeare, am răspuns numaidecît « da », și am adăugat, aș prefera pe *Hamlet*. Mi s-a răspuns: « Din păcate *Hamlet* e dat altui scriitor, dar s-ar putea *Macbeth* »; « Nu am nimic împotrivă », am răspuns eu. « În cazul acesta aș prefera totuși pe *Faust* de Goethe, îmi vine, cred, mai bine ». Un dialog avu deci loc, ca o încrucișare jucăușă de spade, nu mai lung ca de cîteva secunde, dar hotărîtor pentru angajamentul ce mi-a întreținut bătăile inimii timp de trei ani. Nu mă gîndisem niciodată înainte să mă încumet vreodată la traducerea acestei mărețe opere poetice. Dar impetuozitatea inițiativei ce se luă de la București în vederea traducerilor din marii clasici s-a întîlnit într-un moment fericit cu admirația ce-o nutream din totdeauna pentru *Faust*. Întîlnirea celor două electricități mi-a transformat creierul în uzină.

Mărturisesc cu regret că traducerile anterioare ale lui *Faust*, făcute în românește, nu mi-au fost de nici un folos pentru lucrarea mea. Gorun a tradus cinstit, dar el nu era poet. Soricu nu nimerește niciodată niciuna din semnificațiile adînci ale operei, și banalizează totul cu versul său, cînd găunos, cînd dulceag. De altfel Soricu e lipsit de cele mai elementare cunoștințe de limba germană. E suficient să amintesc că un cuvînt ca « *Siebenmeilenstiefel* », care este cisma năzdrăvană cu care se fac pași de șapte poște, a fost transpusă de Soricu prin cuvîntul « *drăcușor* ». Astfel, traducerile anterioare ale lui *Faust* nu puteau fi socotite în nici un fel ca etape pregătitoare ale traducerii la care mă angajam.

Problemele ce mi s-au pus în legătură cu această traducere erau de o diversitate copleșitoare. Dificultățile ce mă întîmpinau mi se păreau de multe ori de netrecut. Însăși multitudinea formelor poetice, ce-și dădeau întîlnire în această operă ca în arhitectura unei catedrale, la care s-ar fi lucrat sute de ani, cu schimburi de generații și cu suprapunere de stiluri, era descurajată de multe ori, dar și un aprig, biciuitor stimulent în vederea lucrării, ce doream s-o duc la capăt.

De la început mi-am dat seama că în transpunerea lui *Faust* trebuia să se utilizeze toate resursele limbii noastre literare curente. Două mari izvoare îmi stăteau la îndemînă: graiul popular, sublimat în grai literar, și neologismul. Mi-am propus să fac în traducerea mea, după cerințe, uz de expresia neaoșă, plastică, plină de iz și atmosferă — de origină populară, cît și de neologismul ce urcă treptele tuturor abstracțiunilor. Condiția ce, la rîndul meu, o puneam acestor două izvoare de limbă, era ca vocabulele ce mi le ofereau să fie de uz obștesc cel puțin în vorbirea intelectuală de toate zilele. Călăuzit de unele criterii și norme, ce aveau să mă pună la adăpost de mari neajunsuri și excese, am pornit la drum. Cît privește întrebuințarea cuvîntului neaoș, plastic sau de atmosferă, mi-am combătut singur o ambiție: trebuia să-mi înving ispita, ce face încă atîtea victime printre scriitori, de a recurge la cît mai multe cuvinte locale sau regionale. Am găsit că o asemenea aspirație trebuie retezată în fața lui *Faust*. Străduințele mele nu mergeau atît spre vocabularul îmbel-

șugat, cît spre întrebuințarea nuanțată, neobișnuită uneori, a unui vocabular de circulație generală printre români. Ceea ce urmăream nu era cuvîntul pitoresc, rar, a cărui semnificație trebuie căutată în Dicționarul limbii, ci îmbinarea nouă de cuvinte, care umblă în toată obștea românească. Foarte rar m-am abătut de la acest criteriu în traducerea lui *Faust*. Sînt nespus de puține cuvinte regionale sau locale pe care m-am văzut nevoit să le întrebuințez. Astfel, de exemplu, într-o scenă de mare umor, ilariantă prin unele fețe ale ei, îmi trebuia un cuvînt pentru a exprima starea de student-novice, din anul întîi: atmosfera scenei mă ispitea să fac uz de expresia « *balic* », curentă pe străzile Clujului. În cele 12.500 de versuri ale lui *Faust* am făcut însă foarte puțină monedă, din cuvinte de circulație restrînsă. Cred că degetele de la o singură mînă sînt suficiente pentru numărarea excepțiilor de la norma ce mi-am impus.

Cît privește întrebuințarea poetică a neologismului, experiența ce mi-a fost prilejuită de traducerea lui *Faust*, mi-a verificat pe deplin o părere mai veche a mea. *Faust* este fără îndoială cea mai genială « cosmopeie » a literaturii universale. Opera este de o bogăție fără seamăn de idei, probleme și semnificații. Am crezut că o asemenea operă nu poate fi tradusă fără a beneficia de virtuțile luminoase ale neologismului. Încercările anterioare de traducere ale lui *Faust* au eșuat, printre altele, fiindcă traducătorii au încercat să ocolească neologismul, introducînd un grai sămănătorist în tălmăcirea unei opere de înaltă, supremă intelectualitate. Un atare conținut nu poate fi transpus în grai exclusiv țărănesc sau pastoral, căci riscă să se întunece și să se banalizeze. Întrebuințarea neologismului în poezie deschide totuși o seamă de probleme. Rămîne un adevăr: pentru urechea noastră neologismul face în general o impresie « prozaică ». Iată deci dilema: Pe de o parte în traducerea lui *Faust* întrebuințarea neologismului se impunea din motive ce țin de intelectualitatea superioară a acestei opere poetice, pe de altă parte neologismul mai impresionează încă « prozaic » urechea noastră. Experiența cîștigată cu traducerea lui *Faust* venea să-mi confirme părerea ce-o aveam dintotdeauna, că se poate ieși triumfător din dilema neologistică. Formulez rezultatul experiențelor astfel: orice neologism de circulație curentă, oricît de « prozaic » ar părea, poate fi salvat pentru poezie, dacă i se adaugă un epitet compensatoriu din graiul neaoș românesc, sau dacă e combinat în general cu o experiență autohtonă, plastică, plină de sevă. Există, desigur, în orice limbă cuvinte poetice, ca atare, poetice prin corpul lor sonor și prin sarcinile de semnificație ce le poartă. Dar poezia ia naștere nu numai din și prin cuvinte izolate; poezia ia ființă și prin cuvîntul combinat cu alt cuvînt. Și aici se deschide o poartă largă neologismului. Firește că întrebuințarea neologismului, salvator îmbinat cu un cuvînt neaoș românesc, atîrnă în cele din urmă de puterea creatoare de limbă a traducătorului sau a poetului. Dar numai din citirea versiunii românești a lui *Faust* se va vedea cum am înțeles să rezolv această problemă în situația dilematică de a încerca o traducere ce nu evită neologismul și care aspiră să rămînă totuși poetică.

Cîteva cuvinte despre o altă față a traducerii și despre alte cîteva probleme ce ni s-au pus în legătură cu tălmăcirea lui *Faust*. O traducere poetică ia ființă într-o zonă de interferență între structurile stilistice ale operei originale și structurile stilistice proprii poetului traducător. Oricît ar încerca traducătorul să se despersonalizeze, interferența de structuri se produce în chip inevitabil. În critica literară (europeană) s-au făcut în deceniile din urmă studii din cele mai concludente, ce arată că trăsăturile, înclinările, ticurile stilistice cele mai caracteristice ale unui poet pot fi studiate cu deosebire asupra traducerilor ce el le face după opere scrise în alte limbi. E firesc să fie așa, căci traducerile le poți compara cu originalele, care sub atîtea aspecte au un alt tipar stilistic. Un poet, traducînd

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

din altul, nu are în nici un fel posibilitatea de a se transforma în oglindă pură a obiectului său. Asemenea posibilităţi sînt date doar în lumea mecanică şi fizică, dar nu în lumea complexă a fenomenelor spirituale. O traducere poetică valabilă în sine şi prin sine, este prin toate condiţiile ei, obiective şi subiective, o « re-creare » iar nu transpunerea literară dintr-o limbă într-altă limbă. Marile traduceri, cari contează în diversele literaturi, sînt « echivalente poetice », nu simple « traduceri ». Nemţii au pentru acest fel de traduceri termenul de « *Nachdichtung* », sau chiar de «*Umdichtung*». Traducerea mea este o « *Nachdichtung* ».

Grele nedumeriri şi frămîntări mi-au pricinuit şi problema stilului în care să fie tălmăcit *Faust*. Opera goetheană prezintă feţe stilistice de-o varietate deconcertantă. Fragmentul definitiv pe temeiul lui *Urfaust* este scris în stil preromantic şi trădează influenţe shakespeareene. Actul Elenei din *Faust II* este în mare parte clasicizant, dar cu îmbelşugate enclave romantice. În *Faust II* este prezent şi clasicismul prin multe elemente de formă şi conţinut, de mitologie antică şi de pondere proprie maturităţii spirituale, dar acelaşi *Faust II* are importante părţi scrise într-un fel de stil neo-baroc, care depăşeşte atît romantismul cît şi clasicismul. Goethe a lucrat la *Faust*, cu mari întreruperi, timp de vreo 60 de ani. Stilurile diferitelor vîrste goetheene se pot vedea în structura operei ca straturile geologice în scoarţa pămîntului. Ce putea să întreprindă un traducător, pus în faţa unui asemenea spectaculos peisaj artistic? Spuneam că o traducere, care este « *Nachdichtung* », se realizează într-o zonă stilistică, în care structura originalului interferează cu a tălmăcitorului. În cazul special al lui *Faust*, varietatea de stiluri a originalului se va estompa deci în avantajul unităţii. Din parte-mi am lucrat la traducere numai 3 ani. S-ar putea deci ca traducerea să aibă un caracter stilistic mai unitar decît originalul.

Dar să intrăm şi în unele chestiuni de tehnică literară. Distingem în *Faust* părţi ce se detaşează prin substanţa lor poetică, şi părţi ce se realizează evident prin cuvînt, prin ton, prin melodie. Deosebirea între unele părţi şi altele nu este niciodată tranşantă; deosebirea este totdeauna de accent şi de dozaj. De cîte ori m-am găsit în faţa unor fragmente caracteristice în primul rînd prin substanţa lor poetică, am căutat să redau cît mai fidel însăşi această substanţă, permiţîndu-mi mărunte libertăţi de cuvînt; m-am găsit în faţa unor fragmente de ton, mi-am permis mai mari libertăţi de cuvînt, ca să redau tonul.

Nenumărate probleme de tehnică poetică mi s-au pus în legătură cu traducerea lui Faust. Cosmopeia lui Goethe este o sinteză de genuri şi forme poetice, unică în felul său în literatura universală. Cît priveşte « ritmurile », m-am ţinut în general de cele ale originalului. Părţile de versificaţie liberă le-am tradus în ritmuri libere. Cele desfăşurate într-o versificaţie strînsă în chingi clasice le-am respectat întocmai. Iar traducerea n-a avut nevoie de un mai mare număr de versuri decît originalul. Cele vreo treizeci de versuri în plus ale traducerii faţă de 12500 ale originalului, cred că nu înseamnă o diluare.

Rima are o eflorescenţă abundentă în *Faust*. Cu excepţia unor părţi din actul al II-lea din *Faust II*, care sînt în metru antic, tot textul este bogat rimat. În privinţa rimei m-am călăuzit îndeobşte după original. Am crezut însă că, pentru a reda cît mai fidel substanţa textului, îmi pot permite o rarefiere a rimei. Respectarea abundenţei de rime, proprie originalului, mi-ar fi creat dificultăţi tehnice grave, ce ar fi avut repercusiuni nefavorabile asupra redării substanţei poetice. Astfel unde Goethe rimează versurile încrucişate după modelul: *a* cu *c*, şi *b* cu *d*, eu m-am mulţumit să rimez simplu: *b* cu *d*. Traducerea se desfăşoară în orice caz în cadenţa unor rime strict necesare pentru a păstra cît mai mult melodia şi armonia textului originar.

Mă simt îndemnat să mai adaug unele lucruri cu privire la limba de care am ţinut să fac uz în traducerea mea. Textul original mi-a pus uneori în faţă termeni local-germani care mergeau anevoie într-o traducere, şi mai ales într-o traducere care intenţiona să nu facă deloc impresia de traducere. (Fie spus în paranteză, o condiţie esenţială a unei bune traduceri este să nu pară traducere). E vorba despre unele denumiri geografice sau despre termeni ţinînd de mitologia populară germană. Am ocolit în chip intenţionat denumiri şi termeni, de cîte ori textul a îngăduit aceasta.

Astfel, bunăoară, unde se vorbeşte despre anumite locuri din munţii Harz, despre Brocken sau Brocksberg. Despre peisajul în care are loc noaptea valpurgică, am recurs la termeni mai generali, cari circulă în geografia noastră păstorească, întrebuinţînd denumiri ca: « *plaiul* », « *măgură* », « *Bătrîna* », « *Ciobanul* » etc. Însuşi Blocksbergul devine în traducerea mea simplu: « muntele nebun », denumire ce mi-a sugerat-o un epitet ce se dă Blocksbergului chiar în textul original. Pentru termeni de mitologie populară germană, cu totul nelaloc într-o traducere românească, am căutat denumiri corespunzătoare în mitologia noastră folclorică. Astfel am introdus în textul meu denumirea de « *crasnic* », care înseamnă corcitură de drac şi femeie.

Spuneam privitor la limba în care am făcut traducerea, că ea poartă desigur pecetea limbei poetice a traducătorului. N-am urmărit într-adins acest lucru. Din contră, ceea ce s-a făcut, s-a făcut împotriva oricărei intenţii. N-am căutat, adică, să impun limbii tiparul meu. Intenţia mea era să mă despersonalizez pe cît cu putinţă şi să asimilez pe *Faust* limbii literare româneşti în general. Există în traducerea mea versuri a căror cadenţă şi melodie interioară amintesc uneori versul popular românesc. Uneori apar versuri izolate sau chiar texte de lungimea unor poezii, cari amintesc cadenţa, melodia şi armonia eminesciană. Cînd un asemenea mod se impunea de la sine, nu m-am ferit deloc să dau urmare sfatului ce se desprindea din condiţiile de lucru. Asimilarea acestui univers poetic, care este *Faust*, se cerea făcută cu toate mijloacele şi uneltele ce ni le pune la dispoziţie limba noastră literară şi în alcătuirea unor noi expresii sau formaţiuni de limbă. Un personaj mitologic care joacă rol în actul IV din *Faust II* se numeşte *Raufeboldt*; i-am zis Războilă. Creangă al nostru, cu ai săi Flămînzilă, Gerilă, Setilă a fost naşul acestui botez.

În timp cît traduceam partea I din *Faust*, un bătrîn prieten, un intelectual român din Transilvania, care ştia pe dinafară, chiar în limba germană, multe fragmente din opera germană, m-a rugat să-i trimit în traducerea mea unele părţi ce-l interesau îndeosebi. I-am trimis printre altele şi scena în care Mefisto travestit în *Faust* stă de vorbă cu un « *balic* », bătîndu-şi joc de toate facultăţile universitare. Mefisto spune novicelui, printre altele, şi memorabilele cuvinte:

« *Grau teurer Freund, ist alle Theorie,*
Und grün des Lebens goldner Baum ».

În traducerea mea aceste două versuri sunau aşa:

« *Ce seacă e, amice, orice teorie,*
Dar cît de verde viaţa, cît de aurie ».

Bătrînul, simpaticul intelectual, mi-a răspuns că este mulţumit de traducerea fragmentelor, dar că pentru cele două versuri citate el ar propune o altă traducere, mai fidelă originalului. Traducerea sa suna aşa:

« *Cenuşie, scumpe prieten, e orice teorie,*
Dar verde pomul vieţii cu frunza-i aurie ».

I-am răspuns prietenului, cu care aveam de altfel un schimb de scrisori glumeţe că traducerea sa este într-adevăr mai fidelă, atît de fidelă încît poate fi « legalizată » la un notar public, dar că din păcate nu pot accepta modificarea, deoarece traducerea mea rămîne după umila-mi părere, mai poetică. Mi-am lămurit apoi, pe larg, prietenul, că în activitatea mea de tălmăcitor al lui *Faust* m-am străduit să dau un echivalent poetic, iar nu o traducere notarială.

Poezia a fost definită ca artă a cuvîntului. Niciodată o traducere notarială a poeziei nu este poezie. Traducerea poeziei este o artă în sine şi pentru sine, şi aceasta mai mult decît orice altă artă interpretativă. Traducerea poeziei este o artă care se situează la drumul jumătate între artele interpretative şi artele creatoare. Traducerea unei poezii sau este în sine şi pentru sine poezie, sau nu este nimic. Nu-mi pot imagina un traducător de poezie care să nu-şi iubească opera, întocmai ca o creaţie originală. Astfel traducătorul trebuie să se ia la întrecere cu originalul. Poezia este o artă a cuvîntului şi printre altele, deci, şi o funcţie a corpului sonor care este cuvîntul, de aceea opune poezia rezistenţe atît de incredibile traducerii. Cele mai adesea traducerea, oricît de bună, rămîne inferioară originalului. Şi nu e de mirare, căci poezia este prin definiţie legată de « cuvînt ». De vreo zece ori, la diferite vîrste, am încercat să traduc celebra poezioară a lui Goethe « *Wanderers Nachtlied* »:

Über allen Gipfeln
Ist Ruh',
In allen Wipfeln
Spürest du
Kaum einen Hauch;
Die Vöglein schweigen in Walde.
Warte nur, balde
Ruhest du auch.

Dar nu mi-a reuşit. Cum s-ar putea traduce o asemenea adiere de linişte? — Experienţa ce am făcut cu poeme mai mari, şi cu *Faust*, mă îndruma să cred că încercarea de a traduce opere de proporţii are desigur alte şanse. În efortul de traducere a unor opere poetice de dimensiuni mai mari se dă traducătorului o reală posibilitate de a se lua la întrecere cu originalul. Într-un poem mai simplu traducătorul poate găsi locuri unde, tocmai datorită limbii în care se traduce, insuccesele dintr-o parte se pot *compensa* cu reuşite în altă parte. Pentru a realiza o bună traducere, traducătorul trebuie să fie în permanenţă călăuzit de această aspiraţie spre compensaţie. Poemele de oarecare amploare oferă traducătorului destule prilejuri de a-şi răzbuna înfrîngerile. Şi pentru a salva o poezie în traducere, e de multe ori suficient o singură biruinţă a traducătorului asupra autorului.

SEVILLA RĂDUCANU

Transpunerile româneşti ale operei "Faust" în perspectiva concepţiei goetheene despre arta traducerii

Ipostazele operei *Faust* în limba română au suscitat interesul germaniştilor încă din 1931.[1] O nouă etapă în istoria receptării critice este marcată în 1968 de studiul profesorului Mihai Isbăşescu, intitulat « Die Rezeption des Faust-Themas und -Dramas in der rumänischen, Literatur », publicat în « Faust-Blätter. Archiv-Nachrichten. Neue Folge. »[2] Divitismul informaţiei, urmărirea judicioasă a traiectoriei traducerilor operei capitale a marelui poet în limba română, stabilirea condiţiilor istorico-sociale şi cultural-literare în care s-au conturat, paleta largă a problemelor tratate, toate aceste elemente se constituie într-o organică sinteză, pe care cercetătorul n-o poate omite, fără riscurile unei informaţii lacunare.

I. Un teritoriu nedefrişat rămîne însă posibilitatea de a aborda cele opt transpuneri ale *Faust*-ului goetheean în perspectiva convingerilor marelui poet despre diferitele modalităţi de traducere şi funcţiile acestora.

În cuvîntarea intitulată « Zu brüderlichem Andenken Wielands » (În memoria lui Wieland », februarie, 1813) Goethe se referă la două posibilităţi de transpunere: « . . . die eine verlangt, dass der Autor einer fremden Nation zu uns herübergebracht werde, dergestalt, dass wir ihn als den Unsrigen ansehen können; die andere hingegen macht uns die Forderung, dass wir uns zu dem Fremden hinüberbegeben und uns in seine Zustände, seine Sprachweise, seine Eigenheiten finden sollen. »[3]

Este vorba în primul rînd de integrarea operei străine în limba ţintă; în al doilea, de distanţarea de limba ţintă, de păstrarea specificului general al originalului, pentru a ne apropia de elementul alogen. Dar poetul nu se situează pe nici una din aceste două poziţii care si-au justificat pînă în zilele noastre existenţa.

Cîteva luni după ce Goethe îşi exprimase în mod public convingerile, filozoful romantic Schleiermacher preciza în eseul său « Über die verschiedenen Methoden des Übersetzens » (« Despre diferitele metode de a traduce »), prezentat la 24 iunie 1813, aceleaşi posibilităţi de a media o operă străină: « Entweder der Übersetzer lässt den Schriftsteller möglichst in Ruhe und bewegt den Leser ihm ent-

@Asociaţia Ziariştilor Independenţi din România

gegen; oder er lässt den Leser möglichst in Ruhe und bewegt den Schriftsteller ihm entgegen ». [4]

Preocuparea plutea desigur în aer. Dar dacă Goethe evită deocamdată să se decidă, Schleiermacher se situează cu hotărîre pe pozițiile distanțării de limba țintă; el admite doar transpunerea foarte fidelă, incluzînd păstrarea tuturor particularităților sintactice și stilistice drept condiție obligatorie. Dacă luăm în considerare faptul că Schleiermacher își fundamentează filozofic teza, pornind de la convingerea că limba și gîndirea constituie un tot unitar, imposibilitatea de a le disocia în procesul transpunerii apare drept consecință firească. Ceea ce vorbește, evident, împotriva posibilității propriu-zise de a traduce. De aici convingerea lui Schleiermacher că traducerile nu sînt decît niște bastarzi, niște hibrizi literari. Căci dacă un traducător se adresează cititorului, spunîndu-i: « Hier bringe ich dir das Buch, wie der Mann es würde geschrieben haben, wenn er es Deutsch geschrieben hätte » . . . [5], s-ar putea ca cititorul să-i răspundă: « Ich bin dir ebenso verbunden, als ob du mir des Mannes Bild gebracht hättest, wie er aussehen würde, wenn seine Mutter ihn mit einem andern Vater gezeugt hätte ». [6]

Din unitatea dintre limbă și gîndire decurge imperativul de a prelua odată cu ideile și forma specifică în care sînt exprimate. Schleiermacher e filozof, el nu poate gîndi altfel. Și convingerea sa s-a perpetuat pînă în secolul al XX-lea, reprezentînd una din cele două modalități esențiale, teoretice și practice, privind arta transpunerii. Ea a fost preluată printre alții de filozoful și scriitorul Rudolf Panwitz [7] (1881—1961), după care nici o operă valoroasă sub raportul creator al limbii nu s-ar putea traduce decît textual. În acest sens rafinatul traducător al lui Baudelaire și Proust, scriitorul Walter Benjamin [8] pornește de la dezideratul respectării fidelității maxime pe orice plan și la orice nivel pentru a ajunge la concluzia deconcertantă pentru mulți oameni de litere: « nu este cea mai mare laudă adusă unei traduceri să o citești ca pe un original scris în limba țintă . . . adevărata traducere este transparentă, nu acoperă originalul, nu-i fură lumina. » [9] Wolfgang Schadewaldt [10] se decide și el pentru « jene wörtlich bewahrende Art », ridicată la rangul de procedeu literar în sensul cel mai înalt al noțiunii. În volumul *Elend und Glanz der Übersetzung* [11] *(Mizeria și strălucirea traducerii)* Ortega y Gasset consideră necesar ca limba țintă să fie subordonată originalului pînă la ultima limită a înțelegerii. Ceea ce înseamnă că, oricum, o traducere trebuie să fie încă inteligibilă. Frumoasă n-ar avea însă de ce să fie. Cititorul unui text tradus n-ar trebui să se aștepte de la bun început la nimic altceva decît la un adjuvant destul de greoi, lipsit de farmec stilistic. Căci traducerea constituie un gen aparte care n-ar revendica calități estetice, după cum știința nu revendică dreptul la grație.

La noi această modalitate n-a prins nici teoretic nici practic în forma ei extremă. Nu cunoaștem traduceri care să urmeze conștient și cu strictețe acest făgaș. Cu atît mai puțin variantele operei *Faust*. Dar să ne întoarcem la Goethe.

Aproape concomitent cu opinia exprimată în cuvîntarea închinată lui Wieland, marele poet reia în cartea a II-a a biografiei sale *Dichtung und Wahrheit (Poezie și Adevăr)* problema traducerii. « Shakespeare tradus în *proză* mai întîi de Wieland apoi de Eschenburg era o lectură ușor de înțeles și accesibilă oricărui cititor . . . Datorită acestei calități a putut avea o influență întinsă . . . Prețuiesc — mărturisește Goethe — ritmul și rima prin care poezia devine poezie, însă acțiunea cu adevărat adîncă și temeinică a unei opere poetice, aceea ce-l formează și-l solicită pe cititor pornește din ceea ce rămîne după ce opera a fost tradusă în proză. Rămășița aceasta este conținutul pur și deplin al operei, acela care, atunci, cînd nu există o formă strălucită, ni-l poate adesea sugera, iar cînd există forma aceasta ni-l poate întuneca. Pentru a-și forma cultura, socotesc deci — scrie Goethe — că astfel de traduceri în proză sînt mai folositoare unui tînăr decît cele poetice; căci s-ar putea face observația că la vîrsta adolescenței, cînd totul devine prilej de glumă, tinerii se desfată adesea numai cu sunetul cuvintelor sau ritmul silabelor și — lăsîndu-se tîrîiți de plăcerea de a parodia — distrug conținutul adînc al operelor celor mai nobile. » [12]

Goethe crede că deocamdată ar fi preferabilă o traducere în proză din Homer, amintește în favoarea propunerii sale traducerea bibliei, așa cum a conceput-o Luther, și conchide: « Pentru publicul larg, asupra căruia trebuie să ne îndreptăm acțiunea, simpla traducere în proză rămîne cea mai bună. Traducerile critice, care vor să rivalizeze cu originalul, nu sînt făcute decît pentru plăcerea învățaților ». [13]

Marele poet relevă deci necesitatea dezvăluirii cît mai clare a fondului, spre a favoriza acțiunea formativă a operei traduse. El apare și în acest domeniu în ipostaza educatorului, a moralistului sui-generis. Din rîndurile citate se degajă propensiunea sa pentru traducerea în proză. Ce *fel* de transpunere în proză viza Goethe, reiese abia în exemplul citat, și tocmai referirea la Luther — căruia nimeni nu-i poate contesta importanța hotărîtoare în domeniul evoluției limbii germane — complică și lămurește totodată problema aparent simplă. Prin modelul « Luther », Goethe aderă la soluția unei tălmăciri poetice, creatoare, care meditează spiritul, esența operei originale în straiele specifice limbii țintă, înțelese de o majoritate de cititori.

Dar considerațiile lui Goethe despre arta traducerii nu se încheie aici. În « Noten und Abhandlungen zum West-Östlichen Diwan » («Note și studii privind Divanul vest-oriental »), poetul avea să revină asupra acestei teme. Judecînd tot în perspectiva funcționalității, el relevă — în primul rînd — o modalitate de transpunere care are menirea să ne facă cunoscut fenomenul alogen: « Die erste macht uns in unserm eigen Sinn mit den Auslande bekannt . . . » [14]. Și Goethe rămîne consecvent transpunerii în proză care în această situație ar fi cea mai indicată: « Căci în timp ce proza anulează toate particularitățile oricărei arte poetice și coboară pe pămînt însuși entuziasmul poetic, ea aduce cele mai bune servicii la început, surprinzîndu-ne prin ceea ce are mai bun creația străină, prin contrastul față de ceea ce constituie creațiile naționale obișnuite, și, fără să ne dăm seama, creează o atmosferă elevată, delectînd în adevăratul înțeles al cuvîntului ». [15] Din nou apare referirea la Luther, a cărui transpunere a *Bibliei* ar produce oricînd acest efect.

Să fi avut aceste considerații vreo influență asupra primei traduceri în proză a operei *Faust* (1862)? Sau pornesc V. Pogor și N. Skellity de la forma versiunilor în limba franceză, care circulau în cercurile intelectualilor români încă din primul sfert al secolului al 19-lea? Cunoștea oare Mefistofelul « Junimii », cum era supranumit V. Pogor (1835—1906) care își făcuse studiile la Paris, versiunea în proză a *Faust*-ului (1836) lui Gérard de Nerval? Simple presupuneri. Cert este că N. Skellity (1834—1872), care studiase la Potsdam și Berlin, era un bun cunoscător al limbii și literaturii germane, din care traduce la 20 de ani pe *Werther*, fără să-l încredințeze însă tiparului. Cert este că acest membru al « Junimii », ale cărui poezii au fost gustate de publicul larg pînă în pragul veacului nostru, traduce din Claudius, Schiller, Uhland, Heine, Lenau, Zedlitz și realizează transpunerea primei părți a operei *Faust*. Ce l-a determinat să se asocieze cu Pogor, spirit modern, deschis noului, pozitivist și sceptic totodată, mare admirator al poeziei franceze (Hugo, Gauthier) și traducător al lui Baudelaire? O oarecare nesiguranță? Satisfacția unei activități stimulatoare, în care lumina reiese din discuții? Amîndoi făceau parte din aceeași generație, amîndoi erau poeți și traducători, amîndoi se aflau la vîrsta marilor

© Asociația Editorilor Independenți din România

elanuri (27—28 ani). Modeşti şi conştienţi de dificultăţile obiective şi subiective, aşa cum reiese din mica prefaţă — ei ar fi putut lua hotărîrea de a transpune capodopera lui Goethe în proză, independent de teoria marelui poet despre utilitatea traducerilor în această formă. Se ştie doar că Skellity insista asupra fidelităţii transpunerii, ceea ce corespunde concepţiei goetheene privind versiunile în proză.

A dat această primă traducere în proză roadele aşteptate? Şi-a îndeplinit ea « la început », cum precizează Goethe, misiunea, transmiţînd « conţinutul pur şi deplin al operei într-o formă uşor de înţeles şi accesibilă oricărui cititor? »

Înşişi traducătorii consideră, în « Prefacie », versiunea lor o încercare. Ei roagă « pe cititor să primească cu indulgenţă rezultatul stăruinţelor lor şi să nu judece pe Goethe după traducere şi nici traducerea după original, deoarece, o astfel de comparaţie ar fi absurdă ». Convinşi că limba română e însă prea puţin formată pentru a reda «poezia şi bogăţia de idei şi sentimente care predomină în *Faust* . . .» ei tind să medieze doar spiritul ce-o însufleţeşte. Chiar dacă traducerea este stîngace, chiar dacă ea nu reprezintă decît o copie pe alocuri desfigurată a originalului, ei îi revine în mare meritul de a fi stabilit *primul* contact cu cercuri largi de cititori, de a fi vehiculat — la vremea ei — un conţinut preţios. Căci, indestructibilă, capodopera străluceşte şi din reproduceri stîngace.

Nu credem însă că etapa de evoluţie a limbii române nu era propice unei traduceri mai bune. La numai scurt timp, Emilia Maiorescu-Humpel încredinţează tiparului *Moartea lui Wallenstein*, una din cele mai cursive şi echilibrate transpuneri publicate în secolul al 19-lea.

Dacă prima versiune în proză a operei *Faust* nu mai prezintă astăzi decît valoare documentară, a doua, tipărită de Iosif Nădejde (1879—1930) în 1908 — un deceniu de la încheierea şi publicarea primei părţi a tragediei *(Faust*, Erster Teil, 1808) — certifică un real progres. În spiritul principiilor goetheene, traducătorul tinde *conştient* spre medierea cît mai exactă a fondului filozofic. În succinta prefaţă el se referă nemijlocit la preferinţa lui Goethe pentru traducerea în proză şi citează — fără a indica date bibliografice cît de sumare — rîndurile cunoscute din *Dichtung und Wahrheit (Poezie şi Adevăr)*: « Preţuiesc fără îndoială ritmul şi rima . . . dar ce rămîne din poet într-o traducere în proză e mai important . . . Rămăşiţa aceasta este conţinutul pur şi deplin al operei . . . ». Justificarea deschisă a formei alese nu-l scuteşte pe traducător de interpretări eronate, rezultate dintr-o insuficientă înţelegere a originalului. Totuşi versiunea sa e mult mai accesibilă decît prima. Cele cinci ediţii ce se succed din 1908 pînă în 1936, în colecţia « Biblioteca pentru toţi », vorbesc de la sine. Este incontestabil faptul că şi procesul de închegare al limbii literare române atinsese la începutul sec. al 20-lea o fază hotărîtoare, punînd la îndemîna traducătorului infinit mai bogate resurse decît oferise în trecut lui Pogor şi Skellity.

Oricum, *Faust*-ul în proză al lui Nădejde constituie o primă şi ultimă încercare demnă de apreciat în lumina convingerilor goetheene despre utilitatea transpunerilor în proză.

Care sînt însă celelalte modalităţi, după opinia lui Goethe?

Odată ce prima etapă de cunoaştere a creaţiilor străine a fost depăşită, marele poet semnalează conturarea unui nou stadiu. Este epoca în care predomină străduinţa traducătorului de a ne transpune în condiţiile specifice ce au favorizat geneza originalului. Concret — scrie Goethe — nu s-ar realiza decît un gen de adopţiune a spiritului străin, o articulare a acestuia în forme autohtone. Oameni de duh s-ar simţi chemaţi să pună în practică acest principiu pe care francezii l-ar aplica la orice fel de tălmăcire. Modelul concret? Transpunerile lui Wieland.

Adopţiunea spiritului străin şi structurarea acestuia în tipare autohtone corespunde — dacă ne întoarcem în trecut — primei posibilităţi de a traduce, concepute de Goethe în 1813 drept integrare a creaţiei străine în limba maternă. Se exprimase atunci mai obiectiv, mai detaşat, acum îşi formulează mai complex, mai categoric şi totodată sceptic opiniile. Ambele formulări coincid cu modalitatea concentrată astăzi în aserţiunea: o traducere bună lasă impresia că opera a fost scrisă « ab initio » în limba ţintă. Francezii caracterizează astfel de traduceri drept « les belles infidèles », germanii vorbesc despre « Nachdichtung » [17] sau traducere vie, poetică. Nimic mai firesc ca Goethe-*poetul* să fie adeptul acestei modalităţi. La fel Breitinger, Lichtenberg, Schiller sau Grillparzer.

Dar, precizează Goethe, « pentru că nu poţi eterniza nici starea de perfecţiune, nici cea de imperfecţiune, şi o metamorfoză trebuie să se producă, se instaurează şi a treia şi ultima stare, în care traducătorul tinde să se identifice cu poetul, tălmăcirea cu originalul. Acest gen de transpunere se loveşte de o rezistenţă serioasă, deoarece acel care se confruntă cu opera străină renunţă, mai mult sau mai puţin, la originalitatea specifică naţiunii sale » [18]. Rezultatul e o creaţie pentru a cărei înţelegere publicul trebuie format. Modelul? Transpunereea în limba germană a operei lui Homer, aşa cum a conceput-o Voss. În pasajul din *Dichtung und Wahrheit (Poezie şi Adevăr)*, Goethe considerase acest gen drept « traducere critică », menită doar să satisfacă cerinţele savanţilor.

O traducere care tinde să se identifice cu originalul se apropie însă în concepţia lui Goethe de o versiune interliniară. Ea netezeşte calea spre înţelegerea originalului, introduce pe cititor în miezul acestuia şi delimitează opera în care se realizează apropierea elementului străin de cel autohton, al necunoscutului de cunoscut. [19] Spre deosebire de traducerea vie, poetică, acest fel de transpunere mediază cunoştinţe şi este considerată « savantă »; germanii o mai numesc şi « Übertragung » iar francezii « laide fidèle ». Goethe *savantul*, Goethe *cercetătorul* apreciază traducerea orientalistului Iosef von Hammer, atît de fidelă originalului, încît pare stîngace, greoaie. Dar ce valenţe poetice poate transmite o astfel de transpunere au dovedit-o Voss în « Homerul » său, Hölderlin ca traducător al lui Pindar şi Sofocle sau Rudolf Borchardt în *Divina Commedia*. Şi, în timpuri apropiate, Pierre Klossowski în « Homerul » său netravestit. Cît de ciudat ar părea, prin recunoaşterea şi caracterizarea acestei a treia etape în care tălmăcirea tinde să se confunde cu originalul, Goethe se apropie de Schleiermacher. Cu o singură deosebire: filozoful considera această modalitate drept *singura* compatibilă cu scopul traducerii.

Ar fi însă eronat să credem că poetul şi-a revizuit punctul de vedere între 1813 şi preocupările care au dus la cristalizarea *Divanului*. Nu poate fi vorba nici de evoluţia lui Goethe de la poet la savant, nici de prefigurarea unei evoluţii a artei traducerii. Cele trei trepte pot fi raportate însă la diferitele straturi de cititori. Prima corespunde publicului celui mai larg, a doua cititorului format, în stare să guste o creaţie literară, şi a treia unui grup mai mic de iniţiaţi sau învăţaţi, care nu au altă pretenţie decît să se informeze, să recompună mental, pe baza traducerii fidele, ipostaze poetice originale. A treia treaptă nu declanşează trăiri, ci transmite cunoştinţe. Şi tot ce scrie Goethe despre această treaptă trebuie judecat în contextul preocupărilor sale în jurul poeziei orientale.

Se înţelege de la sine că cele două modalităţi esenţiale de a traduce nu există în practică în starea lor ideală. Pe traiectoria transpunerii care se vrea citită ca o operă originală pot evolua o multitudine de variante, mereu în funcţie de traducător.

Tălmăcirile în versuri ale *Faust*-ului goethean se înscriu fără excepţie în sfera apropierii operei de cititorul autohton. Constatarea rămîne valabilă de la *Faust*-ul lui Ioan U. Soricu (1925) pînă la cel al lui Ştefan Aug. Doinaş (1982).

II. Deoarece considerăm că atît la baza actului traducerii cît și la fundamentarea demersului critic-axiologic este necesară o concepție închegată, încercăm să stabilim cîteva jaloane care să ne permită o mai judicioasă apreciere a versiunilor operei *Faust* în limba română. Tot atît de importantă este și diferențierea netă între poziția cititorului obișnuit, a publicului larg și cea a criticului avizat, a specialistului. Judecata diferită deci, în esența ei, mereu în funcție de specificul receptorului.

Nu subevaluăm, dar nici nu supraevaluăm problemele tehnice, meșteșugărești; e un loc comun faptul că nu se poate traduce fără o bună cunoaștere a limbii sursă, fără o foarte bună cunoaștere a limbii țintă, fără a o stăpîni în mod creator; nu se poate renunța la cunoștințe literare, istorice, culturale. Dar deoarece reușita sau eșecul unei traduceri depind mai mult de cîteva condiții psihice și intelectuale, vom insista asupra lor.

1. Orice traducere presupune o relație mai strînsă sau mai lejeră față de autorul străin și opera sa. O relație în care domină respectul, dragostea, admirația, fascinația, entuziasmul, afinitățile. Însăși prima și cea mai slabă traducere din *Faust*, cea a lui Pogor și Skellity (1862), ilustrează o relație strînsă între traducător și opera originală. Poetul român e un mare admirator al lui Goethe. La 20 de ani el este adînc impresionat de suferințele tînărului Werther, se identifică cu personajul central și se complace în atmosfera « Weltschmerz »-ului. Cu sensibilitatea-i maladivă, Skellity vede în Werther simbolul omului condamnat să culeagă doar suferință în peregrinarea sa pe pămînt. Tendințele de eliberare, stăruința spre un nivel înalt uman, le vede însă întrupate în Faust. Relația față de opera originală își are rădăcinile în concepția despre viață și în « Lebensgefühl »-ul poetului traducător, în afinități psihice și intelectuale.

Admirație și prețuire este și în relația lui I. Nădejde față de *Faust*: « E atîta farmec poetic în această nepieritoare operă, limba e atît de armonioasă, versificația atît de desăvîrșită » [20] scrie traducătorul în prefața versiunii sale, convertind un sentiment de resemnare, ușor de înțeles, în stăruința de a oferi cel puțin esența operei.

Respect hrănește și versiunea lui Ion Gorun (1906), iar pentru Ioan U. Soricu fascinația se împletește cu puternica tentație de a investiga un teritoriu străin, de a-și măsura puterile cu poetul pe care-l admiră. El se apropie de conținutul străin, simte viața care pulsează în cele mai frumoase versuri, și surprinderea, încîntarea se întrupează în ritm. Adesea pasaje întregi se închid în ele însele, din clipa în care traducătorul se apropie de ele fără a reuși să le pătrundă esența. Incursiunea în împărăția străină a limbii-sursă se metamorfozează într-o aventură, pe ale cărei cărări pîndesc în ascunzișuri capcane, muzicalitatea și finețea limbii-țintă obnubilează contururile filozofice și nivelează peisajul conceptual, cursivitatea se dezvăluie drept goliciune escamotată cu virtuozitate.

Pe de altă parte nu putem să nu luăm în considerație ce forță de radiere a însemnat la vremea lui *Faust*-ul lui Soricu, reprezentat în 1925 pe scena « Național »-ului, seară de seară, chiar dacă majoritatea receptorilor nu puteau pătrunde sensurile conotative ale operei.

Raportul optim al traducătorului față de opera originală a fost comparat de Valéry Larbaud [21] cu o căsătorie fericită. În concepția lui Jean Cocteau ea trebuie încheiată din dragoste. Nu este nici singura comparație și nici singura relație posibilă. Reținem însă faptul că traducătorul nu poate aborda orginalul în condiții optime, dacă nu este angajat subiectiv, dacă nu participă emoțional.

Se știe că Lucian Blaga a fost solicitat să traducă din Shakespeare. « Bine, a spus el, atunci *Hamlet* ». « Îmi pare rău, i s-a răspuns, e dat». « În această situație aș prefera *Faust*, a propus Blaga. Îmi vine mai bine ». Și astfel contractul s-a încheiat în 1951. În frumoasele pagini intitulate « Cum am tradus pe *Faust* » [22] poetul mărturisește că a nutrit de totdeauna o admirație pentru această operă, pe care o considera « o genială cosmopee a literaturii universale » [23], o admirație adîncă, echilibrată. lipsită de pateism.

2. Dar numai dragostea, respectul, admirația, nu sînt de ajuns. A traduce nu înseamnă doar a rezolva probleme de limbă și stil, a traduce înseamnă o confruntare spirituală cu originalul. « Orice traducere — relevă Heidegger — este în sine o interpretare. Ea poartă în ființa ei, fără a le da glas, toate temeiurile, deschiderile și nivelele interpretării care au stat la originea ei, iar interpretarea nu este la rîndu-i decît împlinirea traducerii care mai tace încă, a traducerii care încă nu a ajuns la cuvîntul menit să-i confere deplinătate. Potrivit esenței lor, interpretarea și traducerea sînt unul și același lucru ». [24]

Rezultatul acestei confruntări necesare, mereu în funcție de personalitatea mai mult sau mai puțin pregnantă a traducătorului, nu poate fi copia exactă a textului tradus, ci o viziune asupra acestuia. Așa se explică — și nu numai prin evoluția limbii — de ce nu există o traducere general valabilă pentru toate timpurile, așa se explică de ce transpunerile *Faust*-ului goethean — rezultat al viziunii și capacității traducătorului — se produc și se resping făcînd loc altora. Căci ceea ce se traduce nu este decît imaginea pe care Laura Dragomtirescu, Blaga sau Doinaș și-au compus-o despre marele poet și opera lui. *Faust*-ul original rămîne ceea ce este; în oglinda traducătorului, a criticului și chiar a cititorului obișnuit, imaginea lui se schimbă, filtrată prin prisma fiecăruia. Carența și prezența viziunii explică însă și de ce traducerile se perimează mai repede decît epoca care le-a scos la lumină.

Din ipostazele complete anterioare, *Faust*-ul lui Lucian Blaga este cea care poartă cel mai puternic amprenta viziunii traducătorului. Acestei însușiri i se adaugă și capacitatea de a fi pătruns spiritul universal al lui Goethe. Blaga se ocupase intens de Goethe într-o suită de eseuri, publicate încă în 1925. Ne referim la *Fenomenul originar*, la studiile care urmăresc cu pertinență rezultatele preluării creatoare a metodei goetheene de către Schelling, Strindberg, Nietzsche, Frobenius și Spengler. [25]

Dar cea mai fecundă întîlnire a sa cu Goethe — după cum o mărturisește poetul însuși — [26] rămîne *Faust*. Și Blaga a fost primul traducător al acestei opere care percepuse toate implicațiile fenomenului Goethe, care întrunea teoretic toate condițiile pentru a crea cea mai bună variantă a operei: era, după cum pretindea Herder, traducător, filozof, poet și filolog. Avea o viziune profundă asupra operei goetheene, stăpînirea limbii sursă și limbii țintă. Totuși, Ion Marin Sadoveanu [27] considera în 1957 că doar o excepțională dăruire, o muncă de o viață închinată operei lui Goethe vor izbuti să ofere o traducere definitivă. Punem desigur sub semnul întrebării noțiunea « definitiv ». Un an mai tîrziu, prof. Mihai Isbășescu preciza că « marea traducere a lui *Faust* este încă o problemă de viitor » [28]. Este desigur poziția specialistului, care nu poate fi neglijată. Dar nu este mai puțin adevărat că traducerile sînt destinate unui public care nu are acces la original. Și pentru apropierea acestuia de Goethe, *Faust*-ul lui Blaga este plin de semnificație.

3. Condițiile traducerii nu se pot rezuma însă doar la relația dintre mediator și operă, la confruntarea cu originalul din care reiese caracterul de interpretare al transpunerii valoroase. Mai trebuie luat în considerare faptul că genul traducerii

are un dublu statut: Pe de o parte este *re-creare*, « Nachdichtung », pe de altă o activitate subordonată actului creator. Ea se comportă față de opera originală — atunci cînd trece hotarele naționale — ca arta actorului față de cea a dramaturgului sau cea a interpretului în raport cu arta compozitorului. După cum interpreți săraci cu duhul pot masacra un rol sau o partitură, există și traducători lipsiți de orice har . . .

Dar dacă traducătorului i se cere personalitate artistică, el trebuie totodată să dovedească puterea de a o comprima, de a opri înlocuirea personalității lui Goethe cu cea proprie. Iată motivul pentru care nu întotdeauna marii poeți sînt mari traducători. Blaga încearcă să se « depersonalizeze ». O mărturisește el însuși deoarece cunoaște pericolul. Totuși, în *Faust* el schimbă accentele în funcție de propria sa viziune filozofică, recurge la parafrazări și introduce noțiuni specifice « Weltanschauung »-ului său.

Ion Iordan (1957) își impune personalitatea, vrea să fie original cu orice preț, ceea ce nu vorbește în favoarea versiunii sale. În schimb îndrăznim să susținem că Ștefan Aug. Doinaș reușește să evite dilatarea personalității sale artistice ; poetul se deschide înțelegător creației străine, arată bunăvoință și respect față de ceea ce diferă de personalitatea sa, girînd astfel condiția înregistrării exacte.

4. Se știe prea bine: redarea a ceea ce vrea să spună autorul este o condiție elementară a traducerii. Tot atît de firesc este să medieze *cum* o spune autorul străin: elegant, vulgar, subtil, folosind provincialisme, arhaisme sau neologisme. Esențial este însă ca traducătorul să clarifice motivul pentru care Goethe alege o modalitate sau alta, deci funcționalitatea finală a mijloacelor în perspectiva unui scop precis, a mesajului operei.

Țelul este atins, dacă traducătorul redă cu minuție diferitele niveluri stilistice, dacă reușește să exprime ideile majore, să trezească sentimente care însuflețesc originalul, dacă este capabil să evoce o atmosferă asemănătoare, dacă respectă dinamismul limbii, logica intrinsecă și specificul originalului sub orice raport.

Blaga are o concepție conturată despre arta traducerii și se declară adeptul re-creării ; el tinde constant spre ceea ce se înțelege prin « Nachdichtung », spre o transpunere poetică, refuzînd să dea o oglindă fidelă a obiectului transpus. Traducerile anterioare nu-i pot folosi. Prologul în versiunea lui Șt. O. Iosif îi pare o frescă de Michelangelo reprodusă în culori pastelate. Conștient de « multitudinea formelor de artă ce se întîlnesc în această operă ca în architectonica unei catedrale la care s-ar fi lucrat sute de ani cu schimburi de generații și cu suprapunere de stiluri, » Blaga trece într-o primă fază prin purgatoriul descurajării, apoi este stimulat de dificultățile inerente ale textului.

Cu toate acestea el *nu* respectă diferitele niveluri stilistice ale originalului ; estomparea conștientă a contururilor vastului peisaj stilistic policrom și eterogen în favoarea unității contrazice țelul final al operei. Pasaje realiste, robuste, precise, pline de savoare apar încețoșate. Generalizarea duce spre nivelare și amîndouă imprimă traducerii un caracter abstract. Față de cele 12.500 versuri ale originalului, tălmăcirea are vreo 50 în plus, ceea ce înseamnă o ușoară diluare a substanței. Comparată cu originalul, în pofida unor pasaje foarte reușite (« Zueignung » ; « Prolog im Himmel » ; « Cîntecul lui Linceus »), versiunea lui Blaga este diminuată, cu toate că sufletul traducătorului « trecuse prin pîrjolul lui *Faust* ».

Blaga, care considera poezia drept artă a cuvîntului, recunoaște că cea mai bună traducere rămîne în urma originalului, și se consolează amintind că insuccesele unor pasaje sînt compensate de reușita altora: o operă de amplitudinea

Faust-ului goethean oferă realmente traducătorului prilejul să-și răzbune înfrîngerile.

Contactul cu această versiune trezește în Ștefan Aug. Doinaș, curînd după apariție, imboldul de a-și încerca el însuși puterile. Fragmentele au zăcut apoi, după mărturia poetului, într-un sertar, pînă acum cinci ani. Între timp Doinaș își conturase o imagine precisă despre condițiile tălmăcirii, imagine dominată de cinci principii fundamentale. Astfel, pentru poet a traduce nu înseamnă realizarea unei translații dintr-o literatură națională în alta, ci « punerea în figură estetică » a operei în limba țintă. *Faust* e citit și tradus de Doinaș în tovărășia exegezei, care-i poartă pașii spre dimensiunea profunzimii. Spre deosebire de Blaga, Doinaș, urmărește cu atenție redarea diferitelor niveluri stilistice. El pune cu succes în practică principiul elastic: « cît de fidel cu putință, atît de liber cît este necesar ». Bogăția, erudiția notelor — este prima ediție *Faust* îngrijită cu acribie filologică — dezvăluie căile multiple de abordare a originalului și-l apropie pe traducător — doar în această privință — de direcția Scheleiermacher-Gasset, cu toate că în fond, Doinaș se decide, ca și Blaga, pentru o traducere poetică, pentru ceea ce înțelegem prin « Nachdichtung ». Ca poet nici nu putea alege altă cale.

În comparație cu versiunea Blaga, *Faust*-ul lui Doinaș e mult mai fidel, mai exact, mai viguros, mai colorat și în consecință mai viu. În mod firesc, odată cu evoluția limbii și datorită unor experiențe parțiale reușite, ultima traducere beneficiază de un statut favorizat. Chiar dacă — și această constatare e valabilă pentru toate versiunile existente — « pasajele cheie » pierd din pregnanță poetică, există multe pagini, în ultima ipostază a operei *Faust*, care încîntă pe cititor. Ea marchează incontestabil o nouă și necesară etapă în lunga istorie a tălmăcitorilor cosmopeei germane.

În afara celor patru principii prezentate, există încă destule, pe baza cărora putem judeca valoarea sau lipsa de utilitate a unei transpuneri. Ele privesc încărcătura specifică a noțiunilor din limba țintă în comparație cu cele din limba sursă, arta aluziei discrete, a evocării, a incitării fanteziei, problema erorilor, a alterărilor de sens, a adăugării sau eludării unor expresii etc.

Rezolvarea practică a tuturor acestor deziderate se dovedește în ultimă instanță o utopie. Cum să rămîi în același timp credincios operei străine, cum să-ți reprimi personalitatea dacă ești poet? Cum să rămîi în arta concepției despre lume a originalului, cînd ți se cere personalitate, capacitate de interpetare? Cum să rămîi în sfera poeticului, ca și cum n-ai fi în funcție de original? Acest miracol nu s-a reușit nici celui mai fidel, mai răbdător, mai perseverent și talentat traducător.

Dar dincolo de orice principiu teoretic, dincolo de orice prejudecată, adevăratul traducător trebuie să facă pe cititor să audă tonalitatea vocii unice, specifice, incomparabile a originalului goethean, fie chiar numai ecoul ei. Cu alte cuvinte să producă un efect asemănător, să trezească aceleași gînduri și sentimente, pe scurt: să aibă același efect asupra cititorului ca originalul, indiferent ce procedee duc spre acest țel.

Încheiem aceste considerații pe marginea traducerilor operei *Faust* în limba română cu un cuvînt al lui Goethe: « Übersetzer sind als geschäftige Kuppler anzusehen, die eine halb verschleierte Schöne als höchst liebenswürdig anpreisen ; sie erregen eine unwiderstehliche Neigung nach dem Original ». [29]

Totuși — după cum remarca marele poet într-o scrisoare adresată lui Carlyle — « orice s-ar spune despre imperfecțiunea traducerii, ea este și rămîne una din cele mai demne activități în relațiile internaționale ».

[1] I. Gherghel, Goethe în literatura română, Bucureşti, 1931. O parte din primul capitol, intitulat « Întîile traduceri şi imitaţii din Goethe » (1832—1876) ca şi al IV-lea capitol se referă la *Faust*. Deasemeni R. Heinz Schullerus, « Faust al lui Goethe în româneşte », publicat în Revista germaniştilor români, Bucureşti, 1932.

[2] Halbjahreschrift der Faust-Gesellschaft, Heft 3, S. 54—63.

[3] . . . una cere ca autorul unei naţiuni străine să fie adus în mijlocul nostru, în aşa fel încît să-l putem considera ca şi cum ar fi al nostru ; cealaltă ridică pretenţia să pătrundem în sfera străină, să ne acomodăm cu stările străine de lucruri, cu felul de a vorbi, cu particularităţile sale ».

[4] « Ori traducătorul lasă pe scriitor pe cît posibil în pace, şi-l apropie pe cititor de acesta : ori îl lasă pe cititor în pace şi-l apropie pe scriitor de cititor ».

[5] « Îţi ofer o carte, cum ar fi scris-o autorul, dacă ar fi scris-o în limba germană ».

[6] « Îţi rămîn tot atît de îndatorat, ca şi cum mi-ai fi adus un portret al autorului, aşa cum ar arăta, dacă mama lui l-ar fi conceput cu alt tată ».

[7] În volumul : *Die Krisis der europäischen Kultur*, 1917.

[8] Născut la Berlin în 1892, el s-a sinucis (1940) în Spania, la Port Bon. A publicat şi sub pseudonimul Detlev Holz, C. Conrad.

[9] Este vorba de eseul « Die Aufgabe des Übersetzers » (« Sarcina traducătorului »), publicat postmortem în *Schriften*, vol. I, 1955 (editat de Th. Adorno).

[10] În « Das Problem des Übersetzens », 1927.

[11] Ed. Langewiesche-Brandt, 1956.

[12] Citatele în limba română din : Goethe. *Din viaţa mea, Poezie şi Adevăr*. Traducere de Tudor Vianu. Bucureşti, 1955, pag. 50—56.

[13] Ibidem.

[14] Goethe, *West-Östlicher Diwan*. Gesamtausgabe, Leipzig, 1953. Noten und Abhandlungen, S. 248.

[15] Ibidem.

[16] Ibidem, pag. 248—249.

[17] Termenii aparţin lui Friedhelm Kemp.

[18] *West-Östlicher Diwan*, pag. 249—250.

[19] Ibidem.

[20] Goethe *Faust*. Tragedie în cinci acte cu ilustraţii. Cu prefaţă şi note de I. Nădejde. Bucureşti, 1909, pag. 8.

[21] Critic, romancier, eseist şi traducător francez (1881—1957). Traducător al lui James Joyce, cu care a conlucrat.

[22] Lucian Blaga. Cum am tradus pe « Faust » . . . Steaua, Cluj, VIII (1957), N. 5., Mai, p. 85—90.

[23] Ibidem, pag. 83.

[24] Martin Heidegger, Gesamtausgabe, Bd. 55, Frankfurt, (M) 1979, S. 63.

[25] Apărute mai întîi în « Adevărul Literar », « Gîndirea » sau alte periodice, publicate apoi în vol. *Zări şi etape*, în 1968, deci după moartea lui Blaga.

[26] Lucian Blaga « Cum am tradus pe « Faust » . . . Op. cit., p. 85.

[27] Goethe Faust. În « Gazeta literară », Bucureşti II (1955) N. 42. p. 5.

[28] « Faust în literatura română ». În : *Omagiu lui Iorgu Iordan*, Bucureşti 1958, p. 433—448.

[29] « Traducătorii trebuie consideraţi nişte proxeneţi activi care oferă spre cumpărare o frumoasă pe jumătate acoperită de văluri, luîndu-i farmecele deosebite ; ei trezesc în noi sentimentul irezistibil de a cunoaşte originalul ».

OV. S. CROHMĂLNICEANU

« FAUST » în traducerea lui Ştefan Aug. Doinaş

« Personajul *Faust* şi cel al oribilului său complice are dreptul la oricîte reîncarnări » — atrăgea atenţia cititorului « răuvoitor » şi « de bună credinţă » Paul Valéry, oferindu-i spre lectură paginile pe care le-a intitulat : *Mon Faust*. « Nimic nu demonstrează mai categoric forţa unui creator — adăoga el — ca infidelitatea sau nesupunerea făpturii create de dînsul . Cu cît a făcut-o mai vie cu atît a făcut-o mai liberă. Însuşi actul ei de rebeliune îl exaltă pe cel care a zămislit-o. Dumnezeu ştie asta . . . Creatorul acestor doi, *Faust* şi *Celălalt*, i-a plăsmuit astfel încît să devină, după el, instrumente ale spiritului universal. Ei depăşesc ceea ce au fost în opera lui. El le-a dat « servicii » mai degrabă decît roluri ; i-a destinat pe totdeauna să fie expresia anumitor extreme ale omenescului şi neomenescului ; şi prin aceasta au fost dezlegaţi de orice aventură particulară. Am îndrăznit deci să mă slujesc de ei ». Valéry îşi legitima astfel dreptul de a scrie, după atîţia alţii, un *Faust* al său.

Dar chiar numai tălmăcirea capodoperei lui Goethe într-o altă limbă beneficiază de acelaşi privilegiu, pentru motive similare. Dacă există un atît de larg cîmp al exegezei la care se pretează personaje ca *Faust* şi *Mefisto* (necontenitele comentarii noi asupra lor o dovedesc din plin), atunci şi traducerea poemului presupune infinite versiuni, fiindcă implică o interpretare prealabilă.

O operă cu o asemenea bogăţie de sensuri nici nu e vreodată « redabilă » absolut satisfăcător în altă limbă. Nişte sacrificii de dragul respectării înţelesului strict, varietăţii versificaţiei, sugestiei poetice sau fluenţei verbale trebuie, să aibă loc inevitabil. Mereu va exista, prin urmare, condiţia realizării unei versiuni mai fericite. În cazul lui *Faust*, dată fiind însemnătatea operei, cînd asemenea noi tentative izbutesc, cum e cazul celei a lui Ştefan Aug. Doinaş, sîntem martorii unor fapte memorabile de cultură. E aproape descurajator însă, cît de puţin ştim să le preţuim. În jurul atîtor înjghebări literare anemice se dezlănţuie nesfîrşite polemici pătimaşe şi curge cerneala . . . Între timp realizări capitale abia sînt luate în seamă şi discutate aşa cum ar merita.

Traducerea lui *Faust*, i-a ispitit, la noi, pe numeroşi poeţi. Tudor Vianu începea lista lor cu Macedonski, care s-a mulţumit doar cu primele scene. Dar încă înainte,

o versiune românească a lui *Faust* a încercat să dea și Vasile Pogor și N. Skeletti (1862). Alți traducători, după el, s-au mărginit numai la partea I-a, Ion Gorun (1926) și Laura Dragomirescu (1940). Dificultățile sporesc însă considerabil după ce se încheie episodul Margaretei. Partea a doua, la care Goethe a lucrat toată viața (practic, a încheiat-o cu cîteva luni înainte de a muri), Jung o numea « vizionară » în contrast cu prima considerată doar « psihologică ». După el, aceasta din urmă s-ar hrăni din experiența vieții curente, netrimițîndu-ne la altceva, spre a o înțelege. În schimb, partea doua « nu mai are nimic care să ne fie familiar. Aici esența a ceea ce ni se prezintă ne este străină și pare a proveni din nu se știe ce *arrière-plan* al naturii, din adîncimile altor vîrste, sau dintr-o zonă de umbră ori lume, existînd la marginea umanului (. . .) Avem impresia că autorul sfîșie de jos în sus cortina pe care sînt zugrăvite imaginile cosmosului nostru ; și prin această spărtură largă, ochiul e confruntat fără a putea să le măsoare, cu profunzimile de neînțeles a ceea ce încă n-a fost format ».

În atari zone, unde limbajul însuși devine fatal, șovăitor, nesigur, a îndrăznit să pășească primul, I. U Soricu (1925), iar mai aproape de anii noștri, Lucian Blaga (1955) si Ion Iordan (1957—1959).

Integrală e și traducerea lui Ștefan Aug. Doinaș, cuprinzînd în plus, un impresionant aparat critic. Tălmăcitorul dă, sub formă de note, extrase copioase din cei mai reputați faustologi, Trunz, Koblick, Fortini, Emrich, Requadt, Lohmeyer, Kommerell, Friedländer, Amoretti, ca să citez doar cîțiva, fiindcă sînt peste patruzeci, și cheamă în sprijinul anumitor interpretări păreri aparținînd lui Jung, Kerényi, Blaga, Thomas Mann, Lukács, Noica, Adorno, fără să neglijeze a ne comunica și opiniile proprii. Aflăm și ce a spus Goethe însuși în celebrele sale conversații cu Eckermann sau pe cale epistolară, adresîndu-se numeroșilor săi corespondenți. În sfîrșit, o amplă și doctă introducere, Faust, ca *Homo Europaeus*, pregătește cititorul, din capul locului, pentru o lectură avizată. Această ediție integrală și savantă, publicată cu prilejul a 150 de ani de la moartea lui Goethe constituie o mărturie capitală asupra maturității culturale pe care a atins-o azi în România receptarea literaturii universale, prin operele ei fundamentale. Iată de ce noua tălmăcire a lui Faust, așa cum se prezintă, este un adevărat eveniment spiritual.

Firește, hotărîtoare, într-o astfel de inițiativă, rămîne calitatea traducerii. Aparatul critic cel mai erudit nu poate ajuta să pășească sigur o versiune care șchioapătă. A spune apoi că traducerea lui Doinaș și-a asumat o imensă ambiție, să respecte cît mai fidel textul original, să nu lase nimic de o parte și să evite orice umplutură, să reproducă întocmai uriașa varietate a versificației (metrica, rimele, tăietura strofelor) nu e suficient, trebuie și dovedit.

Înainte de a încerca așa ceva, vreau să-mi exprim părerea mea în mult disputata problemă a tălmăcirii poetice: Nu cred — deși se susține aceasta — că toată suprafața unui text literar are o egală încărcătură artistică. Cu atît mai mult în cazul poeziei. Există « centre de efect » și zone « relativ neutre », dacă mi se îngăduie să le numesc astfel. Natura celor dintîi poate fi foarte variată, o metaforă inspirată, un cuvînt cu o mare forță de sugestie, o expresie plastică, o anume frazare a vorbirii, o simetrie verbală, o rimă norocoasă, un accent pus pe ceva ș.a.m.d., după caz. A simți și identifica efectele acestea înseamnă practic a ști cu adevărat să « citești poezie ». Unii fac considerații foarte subtile dar nu au acest contact fizic, aș spune, elementar și indispensabil cu materia specifică a obiectului. Li se întîmplă, în consecință, să vorbească despre poezie, ca orbilor despre culoarea albă.

Pe porțiunile « relativ neutre » nu trebuie să intervină accidente de relief, stridențe lexice, contorsiuni sintactice, obscurități, etc. Traducătorul de talent își dă osteneala să obțină, în primul rînd, echivalențe la « efectele poetice » ale textului original. Are grija totodată să-și « aranjeze » trădările pe intervalele « relativ neutre ». Altfel zis, face mereu o opțiune expertă, unde instinctul poetic veritabil are pînă la urmă cuvîntul decisiv. Fidelitatea e datorată « centrelor de efect poetice » și nu zonelor « relativ neutre ». Altfel, devine un fel de obligație contractuală nedefinitorie pentru autenticele iubiri, asemănătoare cu a soților credincioși, exclusiv pentru că poartă un inel în deget și dispuși să păcătuiască îndată ce ar căpăta o dispensă. Nedibăcia traducătorului se trădează acolo unde el jertfește « efectele poetice » spre a rămîne fidel formelor « relativ neutre ». Fiindcă să fim înțeleși, un sacrificiu e fatal să aibă loc cum spuneam la început,. Transpunerea fără nici o pierdere constituie o nobilă himeră.

Ce « efecte poetice » principale conține « Faust »? Sigur, numărul lor este infinit la nivelul microstructurii textului și un atare inventar nu e cu putință de făcut. Dar privind chestiunea mai general, putem recunoaște cîteva lucruri în care Goethe excelează aici.

Primul, după mine, e *gnomicul*. *Faust* izbutește, îndeosebi, să dea multor replic rostite de personaje o expresie sentențioasă, aforistică. Aceasta corespunde caracterului « filozofic » al poemului și liricii conceptuale (Gedankenlyrik) adusă la o adevărată culme de Goethe. « Efectul poetic », propriu zis, rezultă din arta de a face ca versul să capete mai ales în finalul strofelor o concentrare concluzivă, rezumativă pentru o întreagă experiență umană, o formă lapidară, asemănătoare celei a proverbelor. Astfel de replici au devenit celebre și sînt citate ori de cîte ori se pune problema definirii filosofiei faustiene. Așa e de pildă faimoasa mărturisire a eroului, cu privire la natura sa duală. Adresîndu-se unilateralului Wagner

îi spune: *Du bist dir nur des einen Triebs bewusst; / O lerne nie den andern kennen! / Zwei Seelen wohnen, ach! in meiner Brust / Die eine will sich von der andern trennen.*

La I. U. Soricu, deși traducerea are multă fluență și a slujit unui spectacol al Teatrului Național, în 1925, tocmai aici versurile șchioapătă rău, gnomicul dispărînd complet din exprimarea împiedicată, greoaie, lipsită de concentrarea sentențioasă pe care vorbirea în pilde o reclamă neapărat: *Tu ai o singură pornire — / De-ar rămîne a doua moartă! / Eu, vai, în piept am două inimi, / Cari veșnic vor să se despartă...* Laura Dragomirescu ratează și ea nemuritoarea replică, distrugîndu-i firescul pentru obținerea rimelor, fie și într-un sistem modificat: *Vorbește-n tine-o singură pornire; / Cealaltă de n-ai ști-o niciodată! / În pieptu-mi, două suflete, deodată / Se zbat într-o statornică-nvrăjbire.*

Chiar Blaga nu e mai inspirat, căci renunțînd tocmai la rima finală spulberă efectul sentențios, absent din formularea nelapidară: *Tu-ți știi doar unul din îndemnuri / De n-ai cunoaște niciodat'pe celălalt! / Ah! două suflete-s în mine! Cum se zbat / În piept să nu mai locuiască împreună...*

Reușita lui Doinaș e bătătoare la ochi: *Tu numai un îndemn cunoști, e drept; / Ascuns rămînă-ți celălalt mai bine! / Ah! două suflete-mi sălășluiesc în piept, / Ce vor necontenit să se dezbine.*

O sclipire de sentențiozitate se păstrează la Ion Gorun, însă limbajul ruralizat nepotrivit o întunecă. *O singură pornire ți s-a dat; / O, nu căta-a cunoaște pe cealaltă! / În pieptu-mi două suflete se zbat / Și luptă să se rupă deolaltă.*

Nu altfel stăm și cu vestitul rămășag: În original: *Werd ich zum Augenblicke sagen; Verweile doch! du bist so schön! / Dann magst du mich in Fesseln schlagen, / Dann will ich gern zugrunde gehn!*

La Laura Dragomirescu gnomicul e salvat, dar cu prețul versificației imperfecte și schimbate: *De-oi zice clipei: nu zbura! / Mai stai, acum sînt fericit / Poți tu și-n lanțuri să m-arunci! Cu mine s-a sfîrșit atunci!*

La Blaga, lucrurile, deasemenea, se încurcă, intervin adaosuri și (gravă eroare!) într-o terminologie care, prin puțina uzitare, ajunge să aibă nevoie de o notă explicativă: *Dă mîna și lovește! Clipei de-i voi zice; / Rămîi că ești atîta de frumoasă! — / Îngăduit îți e atunci în lanțuri să mă fereci / Atuncea moartea bată-n turn aciolaia (sic!) zgomotoasă.*

Mai bine izbutește I. U. Soricu: *Și adă mîna! Cînd voi zice / Clipitei: stai! Ești prea frumoasă / Atuncea să mă legi în fiare, / S-o curm cu viața ticăloasă!*

Versiunea realizată de Doinaș e iarăși superioară, prin sprinteneală, cum oricine își dă seama imediat: *Dacă voi zice clipei repezi; / Frumoasă ești! nu trece-n zbor! / În fiare-atunci poți să mă lepezi / Atunci m-aș bucura să mor!* (...)

Alt punct foarte al lui Goethe în *Faust* este *demonicul*, înțeles așa cum îl concepea Blaga, ca *daimon*, adică pornire irepresibilă exercitată asupra făpturii, forță misterioasă stihială. În poem constituie o componentă a umanului însuși; e — după Goethe — eterna neîmpăcare a omului cu ceea ce a obținut, foamea lui de mai mult, năzuința spre absolut. Liric vorbind, *demonicul* în Faust se face simțit prin marile avînturi ale spiritului. Un suflu grandios cuprinde adesea monologurile personajului principal, și Doinaș ne face perceptibil foarte bine acest sentiment de dezmărginire care-l cuprinde pe erou, atunci cînd contemplă sensul magic al Macrocosmosului: *Ah! ce deliciu gîlgîie acum, / Privindu-te, prin simțurile toate! / Simt jarul vieții sfînt și tînăr, cum / Prin nervi și vise-n flăcări mă străbate. / E semnu-acesta oare, scris de-un zeu? / Mi-alină brusc lăuntricele furii, / Umplînd de cîntec vămile făpturii, / Și cu-un secret impuls în jurul meu / Se dezvelesc puterile Naturii! / Sînt oare-un zeu!...* (...)

Demonicul, la Goethe, e strîns înrudit cu sentimentul cosmic, pe care-l transmite tragedia, mai ales în partea a doua. El apare însă chiar din *Noaptea Walpurgică*, atunci cînd Faust și Mefisto, conduși de Licăruș, urcă spre Brocken cîntînd: *Țipălături: Buhu! Uha! / Gaița, nagîțul, buha / Mai stau încă pe vegheate? / Umblă monștrii-n crînguri joase? / Burți enorme, zvelte oase? / Rădăcini ca șerpii, hoațe / Înfășoară stînci, nisipuri; / Lanțuri tind în fel și chipuri / Să-ngrozească și să-nhațe / Brațe de polipi se scoală / După călător...* Versiunea lui Doinaș aduce ceva din dezlănțuirea dionisiacă a duhului pădurii, așa cum a știut să o evoce Ion Barbu, în *După melci*. La ceilalți traducători, exceptîndu-l pe Blaga, versurile rămîn doar săltărețe și nu se umflă orgiastic ca în original: *Uhu! Schuchu! tönt es näher / Kauz und Kiebitz und der Häher / Sind sie alle wachgeblieben? / Sind das Molche durchs Gesträuche? / Lange Beine, dicke Bäuche! / Und die Wurzeln, wie die Schlangen, / Winden sich aus Feld und Sande, / Strecken wunderliche Bande, / Uns zu strecken, uns zu fangen; / Aus belebten, derben Masern / Strecken sie Polypenfasern / Nach dem Wandrer...* (...)

Să comparăm încă o scenă faimoasă, aceea a coborîrii la Mume, cînd intuim, cu un fior de venerație și spaimă, adîncimea abisului cosmic. În original:

MEPHISTOPHELES: *Ungern endeck ich höheres Geheimnis — / Göttinen thronen hehr in Einsamkeit, / Um sie kein Ort, noch weniger eine Zeit; / Von ihnen sprechen ist Verlegenheit. / Die Mütter sind es!*

FAUST *(aufgeschreckt)*: *Mütter!*

MEPHISTOPHELES: *Schauderts dich?*

FAUST: *Die Mütter! Mütter! — 's klingt so wunderlich!*

MEPHISTOPHELES: *Das ist es auch. Göttinen, ungekannt / Euch Sterblichen, von uns nicht gern genannt. / Nach ihrer Wohnung magst ins Tiefe schürfen; / Du selbst bist schuld, dass ihrer wir bedürfen.*

FAUST: *Wohin der Weg?*

MEPHISTOPHELES: *Kein Weg! Ins Unbetretene, / Nicht zu Erbittende! Bist du bereit? — / Nicht Schlösser sind, nicht Riegel wegzuschieben, / Von Einsamkeiten wirst umhergetrieben / Hast du Begriff von Öd und Einsamkeit?*

Din tălmăcirea lui I. U. Soricu, solemnitatea dispare, izgonită de metrica și rimele prea sprințare:

MEFISTOFEL: *Eu nu spun bucuros secrete-nalte. / Zeițele tronează-n slava / Singurătății nevăzute / Și pentru ele timp și spațiu / Sînt noțiuni necunoscute.*

Versiunea lui Ion Iordan e mult mai dură, trezește fiorul vidului absolut (minus o stridență gravă: « sihăstria prin sahare »).

MEFISTOFEL: *Înaltă taină greu ne dă pe față. / Sălășluie zeițe sihăstrite, / De vreme și văzduh neprejmuite. / Dar șovăi să spun lucruri tăinuite.*

Blaga e aici în elementul său și traduce admirabil: MEFISTOFEL: *Fără de voie numai dau pe față / O taină mai înaltă. În singurătate peste fire / Sălășluiesc sublime, undeva, zeițe, / În preajma lor — nici timp, nici loc / De ele să vorbim, de-am vrea, / Ne-ar încerca nedumerire — / Sînt mumele! /* FAUST *(tresare înspăimîntat): Mume le zici tu? Așa?* MEFISTOFEL: *Te înfioară?* FAUST: *Cît de ciudat s-aude-aceasta. Mume! Mumele!* MEFISTOFEL: *Zeițe vouă muritori necunoscute. / De noi nebucuros numite, dar știute. / Lăcașul lor îl dibuiești în adîncime. / C-avem nevoie-acum de ele — e o vină, / Dar vina cade doar pe tine. /* FAUST: *Și drumul către ele?* MEFISTOFEL: *Drumul? Nu-i nici unul! / Sau dacă vrei, un drum pe unde nu-i cutreier, / Nici praguri nu-s / Un drum în nedorință, / Spre ceea ce nu este de rîvnit. / Ești gata să pornești, încă-n ființă? / Zăvoare nu-s de tras, nici de deschis lăcate / Singurătăți vuind te bîntuie prin creier. / Știi tu ce-nseamnă — pustiu-singurătate?*

Dar nici Doinaș nu rămîne mai prejos, păstrînd exact versificația originală și încercînd să redea toate jocurile de cuvinte: MEFISTO: *Nu bucuros îți spun o taină-adîncă / Mari Zeie domniră-n singurătate, / De loc și mai ales de timp uitate, / Vorbim de ele în perplexitate. Sînt M u m e l e! /* FAUST *(înspăimîntat): Zici Mumele!* MEFISTO: *Te trec fiori?* FAUST: *Ah, Mume! Mume! cît de straniu sună. /* MEFISTO: *Da. Neștiute sînt de muritori; / De noi numite, nu de voie bună. / Scurmînd Adîncul le găsești rovina. / Că le-am simțit nevoia, tu porți vina. /* FAUST: *Și drumul?* MEFISTO: *Nu-i! În necălătorit e, / Dar nu-n străbatere, prin nedorit, / Dar nu spre ce-ar fi-de-dorit. Cutezi? / Nu-i lacăt să-l deschizi și nici zăvoare. / De-nsingurare ai să disperezi. / Știi tu ce-nseamnă vid și-nsingurare? . . .* »

În general, multe episoade din *Faust* au fost concepute ca niște spectacole de « operă »: noaptea walpurgică, germanică și clasică, balul organizat la palat, scurta existență a lui Euphorion, izbăvirea eroului. Numeroase figuri mitologice dau cu acest prilej recitaluri, își execută partitura, intervin coruri, există o adevărată mișcare de balet. Fidelitatea poetică față de text constă în a veghea ca demonicul și respectiv cosmicul să nu dispară sub regia prea fastuoasă. E dibăcia de a face să irupă printre cuvinte în mijlocul feericului, haoticul, informul, tainicul — și o atare iscusință pe care o vădește versiunea lui Blaga, Doinaș o are și el.

Faust fascinează deasemeni prin îndrăzneala cu care Goethe cultivă aici necontenit extremele. Este vorba de o conjugare permanentă între trivial și sublim, terestru și serafic, cîntecul lumesc pipărat și corul angelic.

În sfera extaticului, Blaga obține cele mai dese izbutiri, renunțînd însă la păstrarea matricii originalului, îndepărtîndu-se chiar de înțelesurile lui stricte și preferînd să urmeze tiparele bocetelor și colindelor noastre. Doinaș vrea de astă dată imposibilul, să respecte întocmai măsurile, ritmurile, sistemul rimelor și exactitatea sensurilor în versuri foarte scurte, luptînd cu o virtute fără pereche a limbii germane care poate forma oricîte cuvinte compuse și abstracte are nevoie.

E ceea ce se întîmplă de la început, unde corurile pe-acolo sună astfel: « *Christ ist erstanden / Aus Verwesung Schoss! / Reisset von Banden / Freudig euch los! / Tätig ihn Preisenden / Liebend Beweisenden / Brüderlich Speisenden, / Predigend Reisenden, / Wonne Verheissenden, / Euch ist der Meister nah, / Euch ist er da!* »

Doinaș traduce: *Christos a-nviat / Din putrede pînze; / Zdrobiți nencetat / Cătușele strînse! / Activ-măritorilor, / Iubind-văditorilor, / Fratern-hrănitorilor, / Umblînd vorbitorilor, / De har vestitorilor / Domnul i-aproape de voi / La orice nevoi!* », ermetizînd simțitor textul, iar « *Brüderlich Speisenden* » nici nu înseamnă « *fratern-hrănitorilor* » ci cei care-l consumă pe Isus frățește (împărtășindu-se). Deși nici el nu respectă aici sensul, Blaga e mult mai aproape de sugestia poetică atunci cînd traduce: « *Hristos a-nviat / Din pînzele morții / Rupeți voi, rupeți / Cătușele sorții. / Voi cari îl slăviți / Voi care îl iubiți, / Voi care îl hrăniți, / Voi cari îl vestiți / Pe pămînt și pe ape, / Vouă Maestrul / Vă este aproape.* »

Blaga se mișcă însă cu o vădită stînjeneală în zonele terestrului. Tot humorul cuvîntului aluziv, precum și orice sclipire a lui obscenă, la el dispare, cenzurată de o pudibonderie puritană. Soarta aceasta o are cîntecelul « moralizator » pe care i-l dedică Mefisto malițios Margaretei. « Was machst du mir / Vor Liebchens Tür, / Katrinchen, hier / Bei früher Tagesblicke? / Lass, lass es sein? / Er lässt dich ein / Als Mädchen ein / Als Mädchen nicht zurücke. / / Nehmt euch in acht! /

@Asociatia Ziaristilor Independenti din Romania

Ist es vollbracht, / Denn gute Nacht, / Ihr armer, armer Dinger ! / Habt ihr euch lieb / Tut keinem Dieb / Nur nichts zulieb / Als mit dem Ring an Finger ! »

Blaga abandonează sistemul de rime aaa cccb, foarte potrivit efectului sarcastic distonant, fără să-l obțină nici cu un asemenea sacrificiu : « *Ce faci, Catinco, pe la poarta / Drăguțului în zori de zi ? / Ca fată el te ia-n primire / Ca fată însă n-ai ieși /* etc. (. . .)

Minus adaosul cam forțat « șirag », dar păstrînd strofelor turnura batjocoritoare a versurilor finale, versiunea lui Doinaș e net superioară : « *Ce-mi vii șirag / La omul drag, / Catrino-n prag / Cu soarele deodată ? / Mai bine-ai sta ! / Căci vei intra / ca fată, da ! / Dar n-ai să ieși tot fată. / / Atente fiți ! / Dacă greșiți, / Trist somn dormiți, / Copile fără preget ! / Păziți, vă zic / E-un șiretlic : / Nu dați nimic, / Fără inel în deget !* »

Tot atît de fericit e tradusă celebra baladă a puricelui. Aici, important era să se redea cu o naturalețe deplină versurile destinate a fi reluate, cu voce groasă ca refren de bețivanii din cîrciuma lui Auerbach. Dacă traduci, « *Doar noi ne scărpinăm cînd mișcă, / Și purecii-i strivim cînd p șcă* » (Blaga), efectul de « *s'encannailler* », cum spune francezul, piere. Mai bine procedează Soricu, oprindu-se la formula : « *Noi cînd ne pișcă pureci, / Îi purecăm îndat ! . . .* și traducînd destul de vioi întrega baladă. (. . .)

Doinaș reușește să pună și mai mult antren bachic în versurile lui : « *A fost cîndva un rege care / Un purice avea, / Decît pe fiul său, mai tare / Pe purice-l iubea. / Chemîndu-și croitorul-n taină, / I-a poruncit : Dă-i zor ! / Croiește-i pantaloni și haină acestui domnișor ! / / În borangic și catifele, / Fu îmbrcat frumos ; / Purta eșarfa peste ele, / Și-o cruce-n piept, fălos. / Ajuns curînd ministru-și puse / O mare stea cu șnur. / Ca domni cu mare rang, aduse surori și frați în jur. / / Și, domni și doamne se-nțelege, / gemeau sub pișcături, / Căci era interzis de rege / Să scarpini și să-njuri. / Chiar și regina-ntre subrete / Ofta din greu, răbdînd / Dar noi ne scărpinăm cu sete, / Stropșindu-i rînd pe rînd.* »

Lui Blaga nu-i prea reușește nici cîntecul bețivanului care-și debitează filozofia nepăsătoare față de viață : « *Azi nimic să nu-mi displacă* (sic !) / *că mă simt așa de slobod. / Chiot proaspăt, cîntec liber / Prin atita tropot, ropot / Să străbată ! Și să bem ! / Haideți să ciocnim paharul ! / Tu de-acolo vino-ncoace, / Să ne îngropăm amarul !* », etc. Ion Iordan forțează lucrurile, ca deobicei, în direcția pitorescului lexical : « *Azi mă simt scăpat din baier, / Merge strună tot ce fac ! / Zvîrl șăgalnic cînt in aer, / Chef și cîntec am un sac. / Și tot beau ! Beau, oca ! oca ! / Să ciocnim, hai, cioca ! cioca ! / Măi, din fund, ia fă-te-ncoa, / Și-om tot trage la măsea . .* »

Între aceste extreme, Doinaș găsește un ton mai potrivit, traducînd : « *Astăzi vreau să-mi uit necazul / Liber sînt, vorbesc deschis, / Cheful, cîntecul și hazul / Camarazi la toartă mi-s / Și-astfel beau / Să-mi beau amarul ! / Hai noroc ! / Goliți paharul ! / N-așteptați să vă mai chem ! / Asta-i viața, deci să bem.* »

Humorul gras și limbajul buruienos, Doinaș știe să le folosească atunci cînd e cazul, reproducînd de pildă cum vorbesc Lamiile sau ce spune Trage-Palmă, Ia-cu-Japca și Zor-la-pradă, necunoscînd pudorile lui Blaga și necăzînd nici în excesele neaoșiste la care se dedă Ion Iordan.

Însfîrșit de salvat în *Faust* este și *culturalul*, adică vastul plan aluziv intelectual, foarte bogat al poemului. Goethe a topit în măreața lui plăsmuire enorm de multe cunoștințe împrumutate din științele naturii, mitologie, doctrine ezoterice și teorii filozofice ale vremii. E foarte greu de arătat cît de atent a fost tălmăcitorul să nu scape această întreagă materie difuză. Mulțimea notelor erudite certifică extraordinarul travaliu săvîrșit cu un spirit avertizat. Doinaș traduce *Faust* printr-o lectură mijlocită de cea mai autorizată literatură secundară, confruntînd numeroase comentarii savante. Cititorul, la rîndul său, e pus, prin amploarea informațiilor într-o astfel de situație privilegiată, ajutat să poată citi și el poemul, cu o egală pătrundere.

Notele aduc justificări lămuritoare pentru fiecare opțiune : V. 243—250 . . . « Am ajuns — scrie traducătorul — după nu mai puțin de 7 versiuni pe care le-am crezut, rînd pe rînd, definitive, dar care la o analiză amănunțită s-au dovedit nesatisfăcătoare. Istoria lor ar putea să fie instructivă. Prima versiune (A) la care m-am oprit (*Se-ntrece soarele-n vechi sunet / Cu-al gemenelor sfere glas / Și se-mplinește sus cu tunet / De-a pururea prescrisu-i pas / Privindu-l îngeri iau putere, / Dar nu-ndrăznesc a-l iscodi / Înalt urzitelor mistere / Mărețe sunt ca-n prima zi*) prezenta cîteva omisiuni (*Gesang, Reise*) surplusuri (*gemene, de-a pururea*), dar inconvenientul major era identitatea ultimului vers cu cel din traducerea lui Lucian Blaga. » La fel de amănunțit sînt comentate în continuare versiunile succesive (B), (C), (D), argumentîndu-se avantajele celei preferate.

V. 336. *Apari și-aici ca libertatea-a întreagă.* Traducerea păstrează litera originalului (*Du darfst auch da nur frei erscheinen*), unde *erscheinen* nu indică o « amăgire în opoziție cu realitatea », ci tocmai o « vădită afirmare de sine » (BUCHWALD, p. 442). Și TRUNZ se oprește la acest vers, precizînd : « *Darfst*, ca adeseori în sec. XVIII = a avea motiv (nu : a avea permisiunea) ; așadar : tu trebuie și în acest caz să fii exact așa cum ești » (p. 497).

V. 384. *Să-i văd semințele.* Prin semințe, Faust înțelege cauzele lucrurilor pe care alchimiștii le vedeau sub forma unor semințe. Naturalistul magician Paracelsus

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

(secolul al XVI-lea) vorbea despre semina rerum seminţele lucrurilor) BLAGA p. 50 v. 484. *Din sfera mea*. După teoria lui Emmanuel Swedenborg (1688—1772), inginer, inventator, savant şi filozof suedez (opera principală, Arcana Coelestia, e o summă a gîndirii mistice teosofice), fiecare spirit e înconjurat de o sferă sau atmosferă ».

De cultural ţine şi grija pentru respectarea virtuozităţii lui Goethe în domeniul prozodiei. Faust e un adevărat muzeu a tot ce se acumulase pînă atunci ca experienţă în arta versificaţiei. Vîrste felurite, modernitate şi tradiţie, turnură populară şi curteană, toate sînt puse la contribuţie inadins aici într-un efort de a realiza o simfonie grandioasă cu integralitatea instrumentelor poeziei.

Mai mult decît alţi traducători, Doinaş şi-a dat osteneala să asigure şi versiunii româneşti această bogăţie. Cîteodată chiar i-aş reproşa împingerea prea departe a unei atari ambiţii,fiindcă obscurizează nişte versuri pur şi simplu marţiale la Goethe, acolo unde Faust împarte seminţiilor germane Elada: « *Domoale furii, strînse-n capte / Vă vor meni triumf constant. / Voi, lujere din Miază noapte / Voi forţe-n floare din Levant — / / În za de fier, cu zale-n pară, / Strivind regate sub picior, / Ei vin, pămîntul se-nfioară, / Ei trec, e tunet urma lor.* etc. etc. (. . .)

Acolo unde, rareori, versiunea lui Doinaş sună a traducere, e tot din cauza unei ambiţii de a nu trăda prozodia originală, ori chiar numai sensul exact cu toate implicaţiile sale culturale. Aşa ne împiedicăm în « *dezertor de la iad* » v. 1299, « *o azvîrli-n cleştar* » v. 2777; « *Răscumpăr repede castel şi plai* » v. 6149; « *stejarii ţes din crengi spre cer un tui* »; v. 9543. « *Da! sînt teii, ce păstrară-şi* . . . » v. 11043. De cele mai multe ori, însă, ambiţia nemăsurată a traducătorului duce la rezultate extraordinare, cum sînt versurile fluide şi jucăuşe ca o flacără din partitura lui Euphorion: *Lăsaţi-mă-n / salturi / Pasul să-mi mintui ! / Pe sus prin înalturi / Liber să bîntui, / Puternică poftă / M-a prins, m-a răpit . . .* » « *O, cîtă mulţime / De sprintene ciute; / Din nou prin desime, / Prindeţi-vă iute ! / Eu sunt vînător / Voi sînteţi vînat . . .* » « *Ripe înguste-ntre stînci, / Printre arcane cu foi, / Vor să mă pun pe brînci ? / Nu, căci sunt tînăr, vioi ! / Vînturi ce susură lin, / Valuri ce murmură plin, / Toate departe îmi stau. / Ah, mai aproape le vreau !* . . . sau cele suav jeluitoare din litania Margaretei « *S-a dus tihna mea, / Mi-e inima scrum; / Şi nu le mai aflu / Nicăieri şi nicicum. / / Cînd cu el nu sînt / Mă simt ca-n mormînt, / În lume mi-e atît / De-amar şi urît. / / Sărmanul meu cap / S-a zdruncinat, / Sărmanul meu gînd / S-a măcinat. / / S-a dus tihna mea, / Mi-e inima scrum; / Şi nu le mai aflu / Nicăieri şi nicicum. / / După el doar privesc, / Pe fereastră cu drag. / După el doar pornesc / Mereu peste prag. / /*

Cel mai judicios lucru despre această magistrală tălmăcire este a spune că măreţia faptei faustiene a molipsit-o şi o caracterizează.

FERTILITATEA MITULUI FAUSTIC

WILHELM GEORG BERGER

Drama simfonică « Faust » şi firmamentul muzical al gîndirii lui Goethe

Drama simfonică *Faust*, pentru orchestră mare, cor mixt, recitator şi orgă, constituie o încercare de evocare şi tălmăcire în şi prin muzică a unor idei şi situaţii legate de partea a doua din *Faust* de Goethe, de tema centrală a acestui mare întreg de dimensiuni galactice, atotpătruns de semnificaţii umaniste de supremă măreţie şi profunzime artistică.

Înţeleasă rînd pe rînd ca poem dramatic, ca poem epic în cînturi de o incomparabilă varietate ca formă şi pulsaţie, impresionanta reuniune de genuri literar-filosofice şi poetic-lirice oferă muzicianului prilejul de a interpreta, la rîndul lui, această copleşitoare epopee ca o dramă simfonică, concentrată asupra destinului care este simbolizat prin personajul Faust: *Omul*.

Acţiunea simfonică insistă în consecinţă cu precădere asupra peripeţiilor şi avatarurilor pricinuite de neîngrădita sete de cunoaştere a lui Faust, ca şi asupra trans-

@Asociaţia Ziariştilor Independenţi din România

formării sale binefăcătoare și creatoare, prin care dobîndește în cele din urmă fericirea împlinirii în armonie și puritate.

Cel care cutează să pășească spre regiunea « mumelor », crezînd că « înfiorarea e a omului supremă calitate », și cel care se vede nevoit să-și spună sieși, referindu-se la Sfincși și respectiv la Sirene — « Oedip în fața unora ca ăștia a stat », « Ulise-n fața unora ca acestea s-a legat » —, acest Faust reprezintă subiectul care generează, întreține și ordonează desfășurarea dramei simfonice de la un capăt la altul. Rezolvarea conflictului de idei și implicit punerea în perspectivă a îmbunării destinului se petrece în acel loc crucial în care cel fără de liniște și astîmpăr își află împlinirea, în frumoasa măreție a clipei supreme.

Drama simfonică *Faust* a fost gîndită, imaginată și proiectată cu mai bine de un deceniu în urmă, fiind reluată și refăcută în mai multe faze și precizată astfel succesiv, ca întreg și ansamblu de părți componente. În primăvara anului 1971 am încheiat o primă versiune, o voluminoasă partitură generală scrisă în tuș, înzestrată cu extrem de multe portative suprapuse în pagini pline de semne, de cînturi vocale și instrumentale multidimensional arcuite și poliform gradate. Inițial, cu alți ani în urmă, năzuisem la o transpunere pe cît posibil integrală a textului original, apoi la o cuprindere în esență a celor cinci acte ale tragediei. Cînd totul era gata, finit ca partitură distinct articulată, am înțeles că totul a fost în zadar, deoarece fresca configurată se arăta a fi nu numai teoretic supradimensionată ci și practic incomprehensibilă în întinderea ei. Un demers de acest gen ține probabil de domeniul Imposibilului.

Atunci am reluat lucrul de la capăt. Mai întîi am avut nevoie de timp pentru a mă detașa de ideea unor macromodelări oratoriale, în care natura versului cîntat implica prevalarea unor aspecte melodramatice sau prea puțin tensionante. Astfel am concentrat acțiunea în patru blocuri de mișcări sau acte pur simfonice, despărțite și totodată unite prin monologuri recitate de un actor care îl personifică pe Faust. Puterea cuvîntului rostit se amplifică pe fundalul unor interludii discret schițate la orgă. Această opunere de entități, de modalități care sub raport conceptual mărturisesc fie clasicul, fie romanticul sau ambele la un loc, participă cred la ceea ce Goethe definea ca « un fel de compensare în echilibru ». În acest spirit, corul vorbit și îngînat, acompaniat la orgă și de către orchestră, încadrează această acțiune, unind începutul cu sfîrșitul. Versiunea finală a dramei simfonice se întemeiază pe traducerea lui Lucian Blaga.

Preocupat de filiația lăuntrică a gîndurilor muzicale în consensul devenirii simfonice care își propune să simbolizeze în sunete destinul uman al lui Faust, m-am hotărît să scriu o dramă de idei și situații, fără Mephisto, fără Homunculus și fără de retortă, dar cu Philemon și Baucis în indestructabilitatea lor. Nu a fost o răzvrătire împotriva lui Goethe ci mai degrabă expresia părăsirii unei mari tradiții romantice care trece prin Berlioz, Mendelssohn-Bartholdy și Schumann la Liszt

și Wagner, făcută să dăinuie grație marilor ei împliniri. Și tocmai venerația pe care o resimt în fața unor realizări de excepție m-a făcut să nu urc cu orice preț panta unor « scene din Faust », a unei suite de evenimente riguros încadrate și manifest contrastant decupate. Mărețele dominante care traversează într-o formă sau alta tragedia lui Goethe, existentă la firmamentul culturii universale ca o realitate artistică de superbă strălucire de spirit, îndeamnă la o metamorfoză a acestora în graiul sunetelor, la profilarea lor în valuri și straturi de armonii polifone și de polifonii armonice, la sugerarea unei ambianțe aferentă unei lumi de idei poetice. Imperativele acestei tematici structural muzicale conduc la coordonarea unui timp și a unui spațiu sonor aparte, la suprapuneri și acțiuni paralele favorabile unor inserți și rememorări sau comparații ciclice, permițînd totodată și extensiunea ca și focalizarea progresivă a elementelor primare de discurs muzical, neabătuta lor motivare prin contrageri, redistribuiri și creșteri concluzive. Sub acest raport, discursul muzical își propune să participe în legea lui la o dezbatere de principii, pusă în perspectivă de Goethe.

Edificarea dramei de idei și de situații impune alegerea unei forme de ansamblu, de mari proporții, unitară în și prin dinamica părților supraordonatoare, sobră și calmă în echilibrul ei. Problemele de construcție se înmulțesc odată cu înaintarea în acele direcții pe care le indică chiar Goethe, cel ce veghează asupra contopirii clasicului și a romanticului într-o calitate unică pînă la urmă, cu totul nouă dar și anevoie definibilă în suma trăsăturilor fine pe care le include, numai pe alocuri decelabile cu relativă exactitate. Discursului muzical îi revine în acest caz menirea principală de a reflecta prin mijloace proprii, adecvate unei dramaturgii moderne, o lume de idei și sentimente, incandescența tulburătoare a unei trăiri emoționale rațional întipărită în parabole similare unor melodii infinite ce își află continuări în momente dintre cele mai neașteptate, mai totdeauna săgetate de întrebări cardinale, de multe ori și de răspunsuri amînate, eliptice uneori în finalitatea lor filosofică, nu și în cea pur artistică. Muzica poate propune o posibilă deslușire și reverberare a unei poetici ideatice de neasemuită sonanță interioară, un fel de rezonare mai degrabă diacronă decît sincronă pe spirala acțiunii propriu-zise a unor semnificații încrustate în învelișul și sădite în magma cuvîntului, a versului și cîntului poetic, și nu neapărat o zugrăvire, ilustrare sau interpretare nemijlocită a acestora. Demersul unei atare ipostazieri justifică o autonomie neforțată față de o operă de artă înțeleasă ca un sistem de referință, ca un tot artistic întru nimic întinabil, sublim în frumusețea pe care o proslăvește și impunător în respingătorul pe care îl cuprinde, unic prin dubla sa ancorare în largul oceanului mentalității clasice și romantice, obligatorie pentru orice contemplare și comentare.

De aici decurg unele aspecte socotite de atelier, care reprezintă în fond mai mult decît atît, altceva poate. Drama simfonică cu suprafețe recitate, îngînate în cînt și static acompaniate, interdependente sub raportul gîndurilor muzicale, al substanței tematice generatoare și ordonatoare în totalitatea evoluțiilor configurative, implică

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

modelarea și fixarea unor dimensiuni și circuite integral cromatice, reunite în șiruri de coraluri strîns coroborate, selectarea periodică a unor trasee optime, concordante la scara întregului, a părților și momentelor componente. Dezvoltarea calitativ perpetuă în interiorul unor blocuri de forme tipologic contrastante condiționează o desfășurare neîntreruptă, o arcuire pe mari suprafețe, gradată și nuanțată din aproape în aproape. La rîndul lor, marile părți sau acte succesive comportă dimensionări particulare, caracteristice prin absența reprizelor identice, prin inserarea parțială a reprizelor reduse la esență în secțiunea expozitivă a părților următoare. De aici provine aspectul predominant al unor dezvoltări în permanență, din verigă în verigă, cumulative, extensive și variațional transformatoare, cauzal motivate prin însăși natura polistrofică a părții inaugurale. În planul ascensional al formei de ansamblu, succesiunea părților constitutive — înzestrate cu superpoziții de elemente, cu conglomerate de mișcări felurite — tinde necesar spre grade de monumentalitate mai complexe, către sinteze superioare care se unesc în cele din urmă în matca concluziei finale. Nu voi ceda tentației de a pătrunde în cîmpul concret al analizei tehnice, de ordinul formei aplicate. Mai indicate mi se par a fi aici unele fragmente extrase din filele unui virtual caiet de regie, cu note compoziționale și estetice, capabile să contribuie la imaginarea problematicii fundamental poetice în înfățișarea ei simfonică.

Arta și cugetarea lui Goethe au exercitat o considerabilă influență asupra gîndirii muzicale precum și a gîndirii despre muzică. Istoria liedului clasic, de la Mozart la Beethoven, ca și istoria liedului romantic, de la Schubert la Wolf mărturisesc cu prisosință și în chip generos această stare de fapt. Teoria compoziției muzicale gravitează de-a lungul etapelor clasice și romantice în cîmpul de forță al liedului, insistînd asupra unor demonstrații la obiect, clare și elocvente. Principiile formelor muzicale polistrofice în alcătuiri consecvente sau polimorfe se consolidează și se diversifică pe acest temei, sub specia marii sonate bitematice și a sonatei libere, a marii fantasii și a marelui ciclu de variațiuni, convergînd în ideea înălțării vertiginoase a tipologiei de forme și genuri muzicale clasice și, în continuare, a metatipologiei de forme și genuri muzicale romantice. Estetica conținutului și aceea a formei poartă la rîndul lor astfel de ecouri și efecte de consecință în largul unor spații neîngrădite. Este interesant de observat cum și dece anume unul din criteriile majore ale acestei magnifice organogeneze pleacă direct și indirect de la Goethe, la răscrucea unor epoci, într-o fază marcată de expansiunea gîndirii instrumentale a lui Haydn și Mozart care enunță culminația conceptului clasic.

Goethe a sesizat poate primul temeinicia și grandoarea unei noi concepții despre artă, orientată spre capacitatea de creație a omului și puterea formativă a artei. Eseul memoriu *Despre arhitectura germană*, conceput și publicat în anul 1772 și retipărit în anul 1773, primește în acest consens semnificația unei manifest, a unor teze clasice. Exegeza lui Goethe are de drept ca obiect *Domul gotic din Strassbourg*, dar vizează de fapt reconsiderarea fundamentală a artei gotice și proslăvirea geniului

uman, creator de valori perene; ea nu are ca scop încifrarea în formă ci tocmai descifrarea legității formei artistice de ansamblu, preocupare de căpătîi a clasicilor în totalitatea domeniilor de activitate, în cuprinderea sistematică a lucrurilor. Goethe a statornicit în acest cadru un număr apreciabil de principii și criterii, de categorii și calități potențial prospective din punct de vedere compozițional, ca de pildă: reunirea elementelor disparate într-un tot organic și însuflețit; simțul proporțiilor în sine frumoase și participînde la eternitate, ale căror acorduri principale pot fi demonstrate, dar ale căror taine pot fi doar simțite; armonia maselor și puritatea formelor; contopirea părților fără de număr în mase întregi; corelarea mărimilor arbitrare într-o proporție anume și precis acordată; receptarea marilor și armonioaselor mase însuflețite în părțile lor cît de mărunte și nenumărabile, pentru a înțelege cum totul este întruchipat într-o formă semnificantă, precum în creațiile naturii eterne, cum pînă și la cea mai minusculă nervură totul este cauzal-corespunzător și util întregului, văzînd cu ce ușurință se înalță în văzduh și cît de întretăiat este totul și totuși durat pentru eternitate. În acest spirit, Goethe încoronează analiza factorilor prin cuvintele care au darul de a pune în mișcare aspirațiile creatoare ale unor generații de ctitori: « Arta este formativă cu mult înainte de a fi frumoasă și este totuși artă atît de adevărată și mare, adesea chiar mai adevărată și mai mare decît frumusețea însăși. Căci în om sălășluiește o natură creatoare care se arată activă cînd existența lui este asigurată. »

Prima aplicație în perimetrul gîndirii despre muzică a acestor idei și îndemnuri o face Johann Friedrich Reichardt, prototipul clasic al muzicianului literat, în anul 1782, și anume într-un portret dedicat lui Johann Sebastian Bach. Elaborînd acest instrument al muzicologiei comparative, Reichardt stabilește prin intermediul lui Goethe reale punți de legătură între gîndirea muzicală barocă și clasică, prefigurînd totodată fluxul curentelor romantice. Pe această cale, mereu reluată și îmbogățită cu alte și alte meandre, notațiile lui Goethe transpar în introducerile și concluziile principalelor tomuri închinate teoriei compoziției și esteticii muzicale, lăsîndu-se sesizate în scrierile de mare anvergură ale unui Hugo Riemann sau Vincent d'Indy, cei care au punctat zorile secolului XX, rămînînd în acest fel prezente și în actualitatea zilelor noastre. Momentul contemporan este confruntat în materie de muzică, deopotrivă de gîndire muzicală și de gîndire muzicală cu exigențe severe, izvorîte din slovele lui Goethe despre « armonia maselor și puritatea formelor », care se manifestă la nivelul « părților fără de număr ce se contopesc în mase întregi, « însuflețite în părțile lor cît de mărunte », « mergînd pînă la cea mai minusculă nervură », totul fiind « cauzal-corespunzător și util întregului », « întretăiat și totuși durat petru eternitate ». Cele mai moderne și strict contemporane teorii care explorează în imperiul sunetelor muzicale limitele paradigmelor și sintagmelor cu valențe încă neepuizate poartă într-un fel sau altul memoria acestui izvor goethean. Dar mai mult decît atît, « irezistibila forță a marelui întreg » care lasă

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

« o grandioasă impresie » îi va face pe marii clasici, ca şi pe compozitorii de astăzi şi de mîine, dornici « de a cuprinde în operele lor uriaşul spirit al fraţilor noştri mai vîrstnici. »

De peste un veac şi jumătate, arta sunetelor este prinsă şi în parte mistuită în roirea unor fenomene aparţinînd teoriei sistemelor de compoziţie, socotite fie naturale, fie artificiale, iar în ultimele cinci decenii aceasta a cunoscut tot mai mult impactul sistemelor modale, organice sau sintetice, dinamice în prezentul nostru şi apte de a se înscrie în viitor. Şi în această sferă de probleme deosebit de complexe şi spinoase se iscă trimiteri la Goethe. Asociaţiile de idei nu sunt deloc întîmplătoare, ele îşi au acoperirea lor în scrieri directoare, în accentuări stîrnite de noua scoală vieneză, explicite mai cu seamă în gîndirea lui Webern. Motivul de pornire al controverselor dar şi al concordanţelor poate fi găsit iarăşi în lumea lui Goethe. La Weimar, în 17 martie 1823, acesta oferă publicării unele probleme răzleţe legate de ştiinţele naturii şi dotate cu răspunsuri fragmentare. Problema de frunte ridică o întrebare cardinală, larg răspîndită şi dezbătută în epocă:

« Sistem natural, o expresie contradictorie.

Natura nu posedă sistem; ea are, ea este viaţă şi succesiune dintr-un centru necunoscut către o graniţă de nerecunoscut. Contemplarea naturii este de aceea fără de sfîrşit, fie că am proceda divizînd pînă la refuz, fie că am urmări în lung şi în lat un drum într-un întreg. »

În răspuns, reluînd aidoma ideea că natura nu posedă sistem, ea avînd, ea fiind viaţă şi succesiune dintr-un centru necunoscut către o graniţă de nerecunoscut, Goethe adaugă: « Numai că ceea ce ea refuză totului, cu atît mai învoitoare ea îi permite individualului. Fiecare fiinţă naturală particulară descrie în afara marelui circuit al întregii vieţi, de care are parte, încă o traiectorie mai restrînsă, specifică ei iar caracteristicul acesteia, care se exprimă rotaţie de rotaţie în şirul mereu continuat al genurilor şi în pofida tuturor devierilor, această revenire constantă în schimbarea înfăţişărilor defineşte specia. » În această viziune, teoria sistemelor de compoziţie traversează momentul contemporan pentru a migra în viitor, desigur în ideea asigurării unei continuităţi concrete la scara marii istorii a artei sunetelor.

La grele cazne i-a îndemnat Goethe pe compozitorii vremii sale, afirmînd că muzica « este adevăratul element din care au zvorît toate poeticile şi la care revin toate ». Poetica muzicală a lui Beethoven îşi trage sevele din acest filon, pe cînd analiza conţinutului de expresie sădit în adîncurile şi în înalturile formei beethoveniene nu a putut face întru totul abstracţie de mareea interpretărilor literare, declanşate în fond de aserţiunea lui Goethe. Evoluţia poemului simfonic şi a simfoniei programatice se legitimează pe undeva şi în acest sens, esenţial goetheean. La acest orizont, niciodată pe deplin pătrunsa diviziune circumstanţială şi factice, dintre conceptele de « muzică pură », sau « absolută » şi « muzică acompaniatoare » capătă luminări şi precizări mai adecvate temei în cauză. Efervescenţa acestor

vibraţii impulsionate de Goethe se lasă sesizată în teza lui Eduard Hanslick *Despre frumosul muzical* (1854), în argumente care au stîrnit pe drept cuvînt vîlvă, făcîndu-l pe Richard Wagner să răspundă sec, în 1857: « Nimic nu este mai puţin absolut decît muzica ». Dar opera de artă totală a lui Wagner însumează în chip propriu termenii cuprinşi în celebra frază diriguitoare a lui Goethe. Alţi romantici în ale artei sunetelor au încercat să parcurgă pe căi sensibil diferite un anume circuit invers, extrăgînd din puterea noţională a graiului şi cuvîntului poetic imagini şi metafore structural muzicale, forţuind nu de puţine ori inserări şi acreditări în real, aspirînd mai degrabă la ceea ce am putea numi o acoperire în substanţă şi adevăr prin apel direct la valenţele încrustate şi încifrate în verbul viu, dinamic, univoc, clar în distincţia şi generalitatea lui. Tăriile şi tainele inefabilului poetic au mărit astfel încă şi mai mult cercurile dilemelor existente. Şi astfel, din asfinţitul epocii deopotrivă clasice şi romantice, creatorul sau inventatorul de muzică se vede nevoit să străbată ambele direcţii, îmbinînd prin intermediul acestui periplu efectuat pe abscisa culturii timpului lucrurile în urma unor sinteze integratoare, novator reconcepute şi modelate.

Gîndirea muzicală şi gîndirea despre muzică, deci prin simplificare excesivă, teoria compoziţiei moderne şi teoria esteticii contemporane, se văd din ce în ce mai strîns confruntate cu suma aspectelor definitorii pe care le îmbracă astăzi relaţia dintre clasic şi romantic, dinamică sub raport conceptual şi atitudinal. Exploralismul polidirecţional ce caracterizează în linii mari evoluţia artei sunetelor sub bolta încă deschisă a secolului XX impune acum cu necesitate stringentă aprecierea critică a atîtor epitete înzorzonate rămase golaşe şi a atîtor isme multiplu sofisticate, adesea mînuite de-a valma într-un joc absurd în care coeficientele de probabilitate scad de la grade de entropie estimabile la anihilări pulverizante. Nu putem uita în această situaţie că tocmai Goethe a fost acela care a propus în repetate rînduri fundamentalele puneri în acord şi echilibru a relaţiei de cauzală complementaritate dintre mentalitatea şi atitudinea artistică esenţial clasică şi romantică.

Traducerea literală de mai jos, cu tot riscul unei asemenea aventuri, ne introduce în problematica şi în mentalitatea timpului respectiv, în ideea coexistenţei dintre clasic şi romantic. Documentul, bogat în pagini şi învăţăminte, poartă pecetea lui Goethe. Preocupat de relaţia dintre clasic şi romantic, Goethe adună prin anul 1819 o seamă de reflexii anterioare, prilejuite îndeosebi de contactul cu filosofia lui Kant şi de atitudinea lui faţă de neokantieni, de lămurirea etapelor de adîncire a propriilor sale convingeri precum şi a metodei de cercetare în domeniul ştiinţelor naturii. În eseul *Einwirkung der neueren Philosophie — Influenţa filosofiei mai noi*, Goethe îşi aminteşte, între multe altele: « Mă bucurase că arta poetică şi ştiinţa comparativă a naturii se înrudesc atît de aproape prin faptul că ambele se supun aceleiaşi puteri de judecată ». Apoi se întoarce către kantianul Schiller, autorul scrierilor estetice care au delectat şi preocupat generaţii de oameni de artă, urmîndu-şi traiectoriile care bat departe. Şi Goethe conchide:

@Asociaţia Ziariştilor Independenţi din România

« Cît de uimitoare au fost toate acestea s-a reliefat abia atunci cînd s-a însufleţit legătura mea cu *Schiller*. Convorbirile noastre erau întru totul productive sau teoretice, de obicei de ambele feluri în acelaşi timp; el preoica evanghelia libertăţii iar eu n-am voit să ştiu ştirbite drepturile naturii. Din înclinaţie prietenească faţă de mine, poate mai mult decît din propria lui convingere, el tratase în *Scrisorile estetice* buna mamă natură, nu cu acele expresii dure care mă făcuseră să urăsc eseul despre *Graţie şi demnitate*. Deoarece eu însă, încăpăţînat şi neînduplecat de partea mea, nu numai că preamăream doar avantajele modului de creaţie poetică grecesc, a poeziei bazată şi derivată din acesta, ci admiteam în exclusivitate numai această modalitate ca singura valabilă şi de dorit, el a fost nevoit să reflecteze mai pătrunzător, şi tocmai acestui conflict îi datorăm eseul *Despre poezia naivă şi sentimentală*. Ambele modalităţi de creaţie poetică, aflate faţă în faţă, ar trebui să convină să-şi acorde reciproc acelaşi rang.

El a pus prin aceasta temelia unei estetici pe deplin noi; deoarece *elenic* sau *romantic*, şi orice alte sinonime s-ar găsi, se lasă toate reduse acolo, unde este vorba mai întîi de precumpănirea trăirii reale sau ideale. »

Împletind în cunună notaţiile de pînă aici şi raportîndu-le la estetica sonatei clasice, la poetica sonatei romantice şi la problematica sonatei moderne, putem adăuga frumosul gînd al lui Goethe referitor la virtuţile cvartetelor de coarde semnate de Haydn, ce se acordă de altfel perfect şi cu marile creaţii făurite de Mozart: « Aceste opere constituie un grai ideal al adevărului, necesare în părţile lor, coerente şi vii. » Într-o vreme în care numărul liedurilor scrise pe versuri de Goethe creşte necontenit, atingînd zenitul în creaţia lui Beethoven şi a lui Schubert neostoitul Reichardt publică la Leipzig, în anul 1809, o antologie în patru volume, pregătitoare prin natura selecţiei operate: « Goethes Lieder, Oden, Balladen, Romanzen ». Ecoul acestor transpuneri în muzică sau mai degrabă însoţiri cu muzică mai stăruie şi astăzi în cînturile unor barzi pe nedrept daţi uitării.

Frunzărind pe mai departe caietul de regie, mă pot opri la următoarele file. În secţiunea întîi din *Istoria teoriei culorii* publicată după întîrzieri repetate, în 1810, Goethe ţine să precizeze: « Oamenii sunt în general mai apţi pentru artă decît pentru ştiinţă. Prima aparţine în mare parte lor înşişi, cea de a doua în mare parte lumii. La una poate fi gîndită o dezvoltare în succesiune pură, pe cînd cealaltă abia dacă poate fi închipuită în afara unei îngrămădiri infinite. Dar ceea ce determină cu precădere diferenţa constă în următoarele: arta se finalizează în operele ei particulare iar ştiinţa ne apare ca nemărginită ». Puţin mai jos, concentrîndu-şi privirea asupra comparaţiei dintre artă şi ştiinţă, Goethe continuă: « . . . aşa cum arta se reprezintă mereu pe deplin în fiecare operă de artă, tot astfel ştiinţa ar trebui să se înfăţişeze de fiecare dată în fiecare temă tratată separat. Pentru a ne apropia însă pe o asemenea condiţie, nu ar trebui să se excludă în cadrul activităţii ştiinţifice nici una dintre forţele omeneşti. Abisurile intuiţiei, o singură scrutare a prezentului, profunzime matematică, exactitate fizică, înălţimea raţiunii, ascuţimea minţii,

fantezie înflăcărată şi mobilă, bucuria resimţită în faţa senzorialului, nimic nu poate lipsi în vederea cuprinderii în emoţie vie şi fertilă a clipei, întrucît doar prin aceasta singură poate lua fiinţă o operă de artă, orice conţinut ar avea ea. » Arta şi ştiinţa de a compune muzică de acuzată modernitate sunt chemate să asculte de aceste comandamente goetheene. Cu atît mai mult cu cît în locul amintit din *Istoria teoriei culorii*, Goethe nu pregetă să sublinieze: « Experienţele sunt mijlocitoare între natură şi concept, între natură şi idee, între concept şi idee. »

În trecere şi parcă mai mult pentru sine, Goethe remarcă la începutul diviziunii a doua din *Istoria teoriei culorii*: « Există două feluri de experienţe, anume experienţa absentului şi aceea a prezentului. Experienţa absentului, de care aparţine trecutul, o realizăm bizuindu-ne pe autoritate străină, cea a prezentului ar trebui să o facem bizuindu-ne pe propria noastră autoritate. Pentru a înfăptui ambele, aşa cum se cuvine, natura individului este negreşit insuficientă. » Şi Goethe continuă printr-un alt aforism: « Ne aflăm într-o necurmată luptă cu tradiţia, iar această cerinţă de a realiza experienţa prezentului prin propria noastră autoritate ne îndeamnă de asemenea la un conflict îngrijorător; şi totuşi, un om căruia i-a revenit ca parte de viaţă o activitate originală resimte chemarea de a susţine personal această luptă dublă, care prin progresul ştiinţelor nu este uşurată ci îngreunată; căci în cele din urmă întotdeauna doar individul este cel care rămîne să înfrunte şi să ţină piept deopotrivă unei naturi şi unei tradiţii mai vaste. » În concluzie, Goethe îşi răspunde singur, dar şi ferm şi poruncitor, ca să se audă: « Conţinut fără metodă duce la exaltare, metodă fără conţinut la subtilitate deşartă, materie fără formă la cunoaştere greoaie, formă fără materie la închipuiri găunoase. »

În anul 1825, după lungi ezitări, Goethe porneşte la lucru pentru a termina *Partea a doua din Faust*, unde, în primul dintre cele cinci acte ale tragediei, marele poet conferă « mitului Mumelor » o versiune finală. Beethoven, ca şi Schubert, urmăresc în lumea artei sunetelor ideea platoniciană pe care o va fixa Goethe în lumea artei literelor, legată de « cel din urmă prund », de « întruchipări şi faceri din adînc », de tainica « desfăşurare veşnică a veşnicului tîlc », cum traduce Lucian Blaga cuvintele lui Goethe: « Gestaltung, Umgestaltung,/ des ewingen Sinnes ewige Unterhaltung ». Formarea, transformarea, configurarea şi reconfigurarea, devenirea lucrurilor în virtutea unor stări sau esenţe fundamentale şi în limitele unor unităţi conceptuale concrete, erau teme conducătoare în ansamblul gîndirii timpului. Hegel este sistematicianul care în *Enciclopedia ştiinţielor naturii* (publicată mai întîi în 1817 la Heidelberg pentru uzul discipolilor şi republicată apoi într-o versiune refăcută şi amplificată, în 1827) atrage atenţia asupra cercetării lui Goethe legată de *Metamorfoza plantelor* —*Versuch die Metamorphose der Pflanzen zu erklären* —, publicată în 1790. Plecînd de la observaţia că în scrierea lui Goethe « era înfăţişat un întreg », Hegel insistă în acest sens că « toate formele sunt transformări exterioare ale uneia şi aceleiaşi esenţe identice care le stă la bază, şi aceasta nu numai în idee ci şi în existenţă », Goethe adăugind la rîndul lui în 1819, cînd adună diferite

©Asociaţia Ziariştilor Independenţi din România

fragmente în caiete (« zur Morphologie ») deviza plină de tîlc: « De vrei să pășești în infinit, parcurge finitul în toate direcțiile ». În martie 1823, tot preocupat de conceptul metamorfozei, conclude asupra schemei relației dintre materie și formă, care este viața însăși, vădind în totalitatea ei următoarea succesiune: însușire; tărie, putere; năzuință; impuls. Mai departe însă, Goethe notează o variantă în versuri a unui lied vechi, grăind despre eterna țesătoare care face ca printr-o singură bătaie să se miște și să se lege mii de fire urzite. Această necurmată « intîlnire în curgere » este de altfel o temă în genul melodiei infinite. Și dacă unele tehnici și metode de compoziție au revoluționat cu adevărat gîndirea muzicală a secolului XX atunci acestea au fost: *sistemul tropelor* — Matthias Hauer; *metoda dodecafonică* — Arnold Schönberg; *sistematica serialismului integral* — Anton Webern. Toți autorii, și mai cu seamă Webern, se referă vrînd-nevrînd sau în chip explicit la teoria lui Goethe, concentrînd și filtrînd o experiență acumulată în arta și în gîndirea unui Liszt și Wagner. Dar sursa este și rămîne Goethe.

În atît de instructivele *Convorbiri cu Goethe* consemnate de Johann Peter Eckermann, în cursul lungii convorbiri din seara zilei de 19 aprilie 1725 veni vorba și de planul părții a doua din *Faust*, de subiectul operei romantice *Euryanthe* de Weber; pe fundalul practicii curente pe tărîmul muzicii de teatru, asiduu cultivată la rangul unei arte nu numai funcționale și ci necesar elevate, ștacheta exigențelor literare revendicate calității libretelor întocmite în vederea noilor creații muzicale scenice se ridică brusc, în ritmuri necunoscute înainte. Dramatizarea accelerată a discursului orchestral și simfonizarea progresivă a acestuia se petrec în bună parte pe versantul « muzicii în teatru », adică a uverturii de teatru, a interludiilor și muzicilor finale, pe atunci prolog și sinteză spectaculară a unei acțiuni de amplă respirație, uvertura « de concert » tinzînd să se transforme într-un virtual poem simfonic, de sine stătător în cele din urmă. Goethe a contribuit prin propria sa creație dramatică la grăbirea și adîncirea acestui proces. Totodată însă, și tocmai în perioada acelor ani, Goethe este tot mai asaltat de « muzici moderne », de partituri de ultimă oră și îndeosebi de specificitate instrumental camerală pe care le audiază destul de intrigat de ceea ce se întîmplă în realitate. El se simte nu de puține ori neplăcut șocat de « tehnica și mecanica potențată la culme », de aspecte de factură și expresie care trec « peste nivelul sentimentului omenesc ». Cu toate acestea, netulburat în convingerile sale, Goethe mărturisește (la 8 martie 1831) gîndul care va înflăcăra și călăuzi mințile și sufletele muzicale romantice dintre cele mai treze, conform căruia muzica . . . « răspîndește o influență atît de covîrșitoare, încît nimeni nu este în stare să și-o explice. » Alte două devize au fost puse la frontispiciul gîndirii muzicale romantice, desprinse din același șuvoi: « muzica este unul din principalele mijloace de minunată înrîurire asupra oamenilor », « ea emanînd un efect care stăpînește totul ».

Înverșunat de cuvîntul « compoziție » aplicat la arte, Goethe tună (la 20 iunie 1831): « Cum se poate spune că Mozart ar fi compus pe al său « *Don Juan* »! Compoziție ! — Ca și cum ar fi o bucată de cozonac sau biscuit, pe care o amesteci laolaltă din ouă, făină și zahăr ! — Este o creație spirituală, detaliul și întregul fiind turnate de un *singur* spirit și pătrunse de suflul *unei* vieți; făurarul nicidecum nu a experimentat sau încropit și nici nu a procedat după bunul plac, ci spiritul demonic al unui geniu îl avea în stăpînirea sa, astfel încît trebuia să desăvîrșească ceea ce acesta îi poruncea. » Implicațiile de acest ordin sunt încă mai pregnant subliniate în legătură cu partea a doua din *Faust*, în preziua încheierii finale a unui întreg de grandoare dantescă și de substanțialitate fără egal în epocă. Primirea de către Goethe a unei scrisori venite din partea compozitorului și bunului prieten Zelter, îi prilejuiește lui Eckermann afirmația și totodată întrebarea pusă cu tîlc: « nu abandonez speranța să văd venind o muzică potrivită pentru *Faust* ». Și Goethe răspunde răspicat: « Este cu totul imposibil. Respingătorul, dezagreabilul și înfricoșătorul, pe care pe alocuri ar trebui să le conțină, sunt contrare timpului. Muzica ar trebui să fie în caracterul lui « *Don Juan* »; Mozart ar fi trebuit să compună « Faust » . . .

Tot atît de grăitoare sunt gîndurile lui Goethe, așternute în una din ultimele sale scrisori (din 17 martie 1832, către Wilhelm von Humboldt), legate de capodopera care cuprinde toate domeniile vieții, gîndirii și aspirației omenești, într-un context în care autorul compară în vuietul acestui univers arta modernă cu arta antică: « Acum mai bine de șaizeci de ani, din tinerețe, concepția asupra lui « Faust » mi-a fost clară de la început, pe cînd întreaga orînduire în succesiune (Reihenfolge) mi-a fost dimpotrivă mai puțin limpede în amănunt. (. . .) Aici a intervenit desigur marea dificultate de a obține prin hotărîre și caracter ceea ce ar fi trebuit să revină la propriu numai naturii singure, spontan active. » Uluitor rămîne faptul că unul din ultimele gînduri referitoare la geneza și desăvîrșirea operei de o viață care este galacticul *Faust*, Goethe le comunică unui muzician și anume lui Zelter, în scrisoarea redactată la 1 iunie 1831, afirmînd într-o duioasă calmă retrospectivă că nu este lucru ușor / Es ist keine Kleinigkeit / ca la capătul drumului « să învălui în cîteva falduri de mantie opera gata durată și înfățișată pentru ca totul să rămînă o enigmă deschisă (damit alles ein offenes Rätsel bleibe), încîntîndu-i mereu și mereu pe oameni și dîndu-le de lucru. »

Muzica ar trebui să fie în caracterul lui « *Don Juan* »; Mozart ar fi trebuit să compună « Faust ».

La orizontul și în lumina orbitoare a acestor adevăruri covîrșitoare, muzicianului i se taie suflarea și încremenește. Cu modestie, stînd în fața imposibilului, se hotărăște totuși să se apropie de limanurile « enigmei deschise ». O face în spirit cartesian, prefațînd îndelung prin *dubito* orice *cogito*, planînd conștient și totodată de bună voie între un termen și altul, pentru a fi, adică pentru a concepe și cînta o dramă simfonică *Faust*, după tragedia în cinci acte de GOETHE, la împlinirea a 150 ani de la trecerea din viață a marelui poet și gînditor.

@Asociatia Ziaristilor Independenti din Romania

DOMNUL: Ușor adoarme-acțiunea omenească, / Repaos absolut rîvnește ea. / De-aceea-i dau tovarăș s-o-mboldească, / Activ, silit ca diavol a crea. —
vv. 340–343

GETA BRĂTESCU

Am desenat pentru Faust

MUZICA

O alcătuire plastică — vizuală — produce anume tonuri, emite un fond muzical propriu. Pentru că ascultăm muzică și pentru că urechea se află aproape de ochi și împreună au rădăcinile implantate în bulbii de sub țeastă. În același tablou eu pot să înregistrez o anume muzicalitate, tu o alta. După cum muzica obligă spațiul să se configureze, îl încheagă în diverse moduri. Tragedia, *Faust* îndeosebi, o tragedie romantică [1], stîrnește sonorități. Și, contrar evidenței, nu prima parte a tragediei ci a doua parte a ei, cea mai abstractă, este mai profund, tulburător muzicală. Prima parte se lasă rezumată, cum s-a și întîmplat, într-un libret, o tramă emoțională pentru muzică; a doua parte conține muzica și o eliberează.

(. . .)

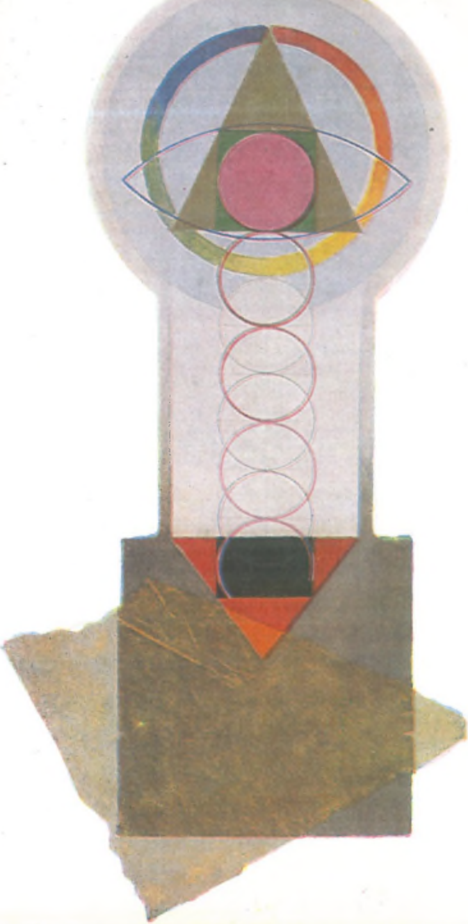
Don Juan îl însoțește pe Faust doar pînă la un punct, pînă acolo unde, la sfîrșitul *Primei părți*, Faust o abandonează pe Margareta *dorind* alte experiențe. De aici Faust rămîne singur. Încercările ulterioare sînt trepte la care Don Juan nu accede: el e un personaj fixat; și în această fixitate îi rezidă și drama. În schimb, prin tonalitățile și simbolismul ei, prin tensiunea dintre arii și haloul parcursului muzical, prin omenescul străpuns de acute solare și chtoniene, *Flautul fermecat* se așează vis-à-vis de *Faust* pe o linie de simetrie cuprinzînd tragedia în profunzime și integral. Evenimentele ambelor creații (muzica lui Mozart, dincolo de libret, produce ea însăși evenimentul) nu sînt întîmplări, ci semne într-o ordine meditată.

Dacă, în ciuda avertismentului dat de Goethe, Faust, ființă entelehială, a generat o tristă și periculoasă galerie de epigoni, ca personaj fabulos el rămîne tipul singularului dedublat. Faust nu este un tranzitiv categoric ci, prin Mefisto, o ființă tulburată de sine. În Mefisto, Faust își ascultă chipul anamorfic. Faust este o săgeată

[1] Kenneth Clark, în *The Romantic Rebellion*, fixează ca reper al declanșării romantismului Cutremurul din Lisabona — 1755 — și, în ideea că « mișcarea romantică s-a arătat la început ca o expresie a fricii », îl citează pe Goethe care își amintea (la data cataclismului poetul împlinise doar șase ani) că « Niciodată mai-nainte Demonul Fricii nu a împroșcat oroarea cu atîta iuțeală și putere peste tot ». După douăzeci de ani, în 1775, Goethe citea prietenilor săi din *Urfaust*; în 1788, la Villa Borghese din Roma, scria scena « Bucătăria Vrăjitoarei » și un plan al întregii tragedii (vezi tabelul cronologic al ediției comentate, *Faust*, 1982, Univers).

Kenneth Clark sistematizează: tot în 1755, Winckelmann publica *Reflecții asupra imitării Artei Grecești* care « va deveni textul sacru al clasicismului ». « Și în anii următori, Burke filosoful-om de stat își publica *Cercetarea asupra Originilor Sublimului* descriind scopurile și categorisind temele romantismului ».

Între Winckelmann și Burke se afla atunci punctul turnant din care Goethe a compus tragedia *Faust*; și tot din acest punct el a deslușit vocile spaimei romantice bîntuind clasicismul mozartian.



@Asociația Ziariștilor Independenți

care, în ascensiune, străpunge sîngerînd ea însăși; sau, mai exact, o peliculă — « Fiorul, partea omului cea mai de preț » — ce se înalță absorbind cu durere și pe cît deschizîndu-se, pe atît subțiindu-se, din ce în ce mai vulnerabilă, pieritoare; dar cum? Finalul poemului goethean, cu nimic mai puțin senin decît al operei *Flautul fermecat*, dar mult mai amplu, presupune moartea ca supremă justificare a parcursului. Odată cu dispariția viului celular, Faust-Eros atinge bolta Eternului Feminin în al cărui curcubeu se risipește regăsindu-se. Îl primește acolo nu Elena, semn al artificiului, ci Margareta, născătoarea, semn al cosmosului la infinit generator de lumi. « Iubitu-mi de-altădată, / Acuma fără pată, / Se-ntoarce îndărăt. » Închizîndu-se, cercul se deschide. Cercul: o constantă a spațiului faustic.

DISTANȚA

Capitolul precedent anticipează mult și este hrănit cu toate cîte s-au adunat în jurul inițiativei de a crea o imagerie, nu expansiune a imaginației în contact laic cu textul, ci expansiune a imaginației în reculegere sacră față de atîtea icoane ale lumii. Fiind în respectuos dezacord cu desenele lui Delacroix (ilustrații la *Faust*), înțelesesem că nu voi putea merge familiar, braț la braț cu poemul, ci că va trebui să intru în atitudinea hieratică a celui care operează, asumîndu-și riscul devitalizării. (Deși în planul artei hieratismul și vitalitatea nu se exclud. Hieratismul înseamnă o anume distanță și o anume verticalitate, dar la acea distanță și în jurul acelei verticale se pot aglomera factorii senzuali: vezi mozaicurile de la Ravenna, vezi arta egipteană, arta arhaică greacă, arta coptă, arta neagră etc., formă și culoare, calități tactile și luminoase.) Avansînd în *Faustul* său, Goethe însuși cîștigă tot mai multă distanță și obține astfel un orizont vizionar din ce în ce mai amplu și mai ciudat[1]. Colajul, care este o tehnică senzuală prin excelență, este și produsul unui ochi « rece » evaluînd conceptual materia; Duchamp apare ca un spirit absolut hieratic privit mai ales după impresionism și înaintea artei gestuale

PRIMELE ÎNCERCĂRI

În timpul ezitărilor faustiene lucram « Portretele Medeei ». Ștefan Aug. Doinaș întrezărea în profilul rudimentar și totodată născător de forme al Medeei un spațiu posibil Mumelor goetheene. « Cobori atunci! ori suie! e tot una / Dar smulge-te din tot înfăptuitul / Spre-un limb de plăzmuiri ce nasc într-una! »— un spațiu ontic-poetic, *mișcarea* între informal (irațional) și formă (rațional)[2].

Mă aflam încă dinaintea marelui poem și al noianului de informații adiacente. Nimic nu mă ajuta să trec peste înspăimîntătorul masiv, nici măcar ironia lui Thomas Mann la adresa lui Goethe, monumentală și fără-apel sudată pe obiectul ei.

După *Medeea*, mit corespunzînd prin elementar unei felii de substanță, după această experiență în care angajarea nu avea cum fi altfel decît a celui care edenic își îngăduie un gest, în fața mitului goethean melcul trebuia să se retragă și să parcurgă înăuntru, nevăzut, spirala cochiliei de cultură. Trebuiau înregistrate molecu-

---

[1] Convorbirea cu Eckermann, 17 februarie 1831: « . . . Prima parte este aprcape în întregime subiectivă. Totul a pornit de la un individ mai pătimaș, mai preocupat, un clar-obscur care pare să facă plăcere omului. În partea a doua, însă, nu mai este aproape nimic subiectiv, aici apare o lume mai elevată, mai largă, mai lipsită de pasiune, și cine nu s-a străduit în viață și nu a trăit ceva deosebit nu va ști să se descurce ».

[2] Vezi ediția comentată din 1982, nota de la p. 512 și v. 6216.

FAUST: Mustind de taine-n plină zi / Natura de sub văluri nu vrea să se arate, / Și tot ce-n spirit ea nu-ți limpezi / Nu poți să-i smulgi cu clești și aparate.

vv. 672—675

lele și printr-o ușoară atingere trebuia aflată sonoritatea lor. Mai degrabă starea de studiu decît cea de creație (deși, în fapt, separarea nu se produce niciodată cu netezime).

Momentul dezlegării s-a realizat prin motivul « Philemon și Baucis » aflat către sfîrșitul tragediei. Este vorba de episodul sacrificării în numele Faptei a celor doi soți bătrîni, Philemon și Baucis. Atacam acest episod înaintea altora, mînată poate de simpatia față de inocența și încăpățînarea dezarmată a victimelor, dar și pentru că acolo găsisem posibilitatea de a prelungi în mod firesc formele medeice. Căci îi vedeam pe Philemon și pe Baucis ca pe două mogîldețe fără chip, îngemănate printr-o îndelungată conviețuire, rămase de cînd lumea, dintr-un timp al lutului, vremea primelor orante. Ca să-mi fie dat (după ce încheiasem lucrarea la *Faust*), aflîndu-mă în Creta, între muntele Ida și Marea Libiei, să aud glasul gingaș al ubicuității, undele întrepătrunse într-o nemărginire.

ECKERMANN: Numele Philemon și Baucis (. . .) mă duce pe coasta frigiană și îmi cheamă în gînd vestita pereche din antichitate. Totuși scena noastră se petrece în vremurile moderne și într-o ambianță creștinească.

GOETHE: Philemon și Baucis ai mei (. . .) n-au nimic comun cu perechea aceea vestită din antichitate și nici cu legenda creată de ea. Am dat perechii numele acestea doar ca să accentuez caracterele lor. Sînt persoane în împrejurări identice, așa că numele identice sună cum nu se poate mai bine.[1]

Iată un moment în care *idolul cultural* se suprapune *idolului de cult*. Coincid printr-o linie de contur și prin *golul* care absoarbe proiecția, fie istorică, fie ea sacră. « Numele identice » — Numele corespunde unui grafism al limitelor în care detaliile se dezvoltă prin fervoarea imaginației. Idolul, icoana se încarcă, devin din ce în ce mai concrete, mai tixite în interiorul și exteriorul marilor conture, cu cît credințele se îndepărtează de ele însele, cînd nu mai există nici bagajul, nici forța de a umple mental o formă succintă, cînd omul nu se mai cutremură la simpla rostire a Numelui. Or, *Faust* marchează un moment de fervoare și astfel se implantează și în epoca noastră tensionată de aceeași patimă. În icoanele culturii, pentru a obține existența plenară a obiectului, îmi ajung conturele ce-l enunță. De aceea tragedia goetheană nu poate fi ilustrată (adjectivată), nu pot desena un « iată cum » ci, după sugestia lui Goethe însuși, trebuie să deseneze un « iată ce ». Ca și tragedia antică, *Faust* nu îmi rămîne ca « literatură », gest laic, ci ca mit, gest sacru prin care se instaurează o lume, metaobiecte (eroul, apariția, elementele, divinitatea etc.) articulate conflictual și vizibil; o imensă jucărie scenică, fie ea scena cosmică sau scena teatrului.

TIPARUL

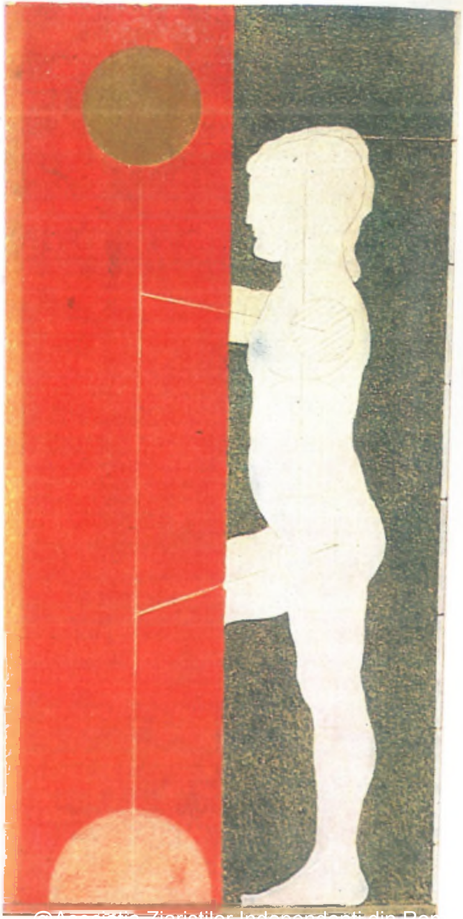
Reducție pe linia ce înscrie forma în spațiu, contur, Margareta și Elena puteau sta alături fără handicapul excesului de atribute care produce redundanța stilurilor

---

[1] Convorbirea aceasta se verifică printr-o notație din *Jurnalul* lui Goethe, 9 aprilie 1831 : « Philemon și Baucis și înrudirile lor foarte plăcute ».

FAUST: Tu, duh sublim, mi-ai dat, mi-ai dat de toate, / Ce ți-am cerut. Nu în zadar obrazul / De flăcări înspre mine l-ai întors. / Mi-ai dat Natura grandioasă ca imperiu, / Putere, ca s-o simt, și să mă bucur.

vv. 3217—3221



și aparenta lor incompatibilitate. Prin scena « Philemon și Baucis », dinspre sfîrșit către început, tragedia a cîștigat o unitate organică; devenea abordabilă.

Mai utilizasem tiparul; și încă la modul cel mai artizanal. *Medeea* s-a confecționat de fiecare dată (litografie sau textil) prin aplicarea « patronului » decupat în carton. Abia în ultima etapă, cînd am trecut la *Exerciții medeice*, m-am eliberat păstrînd doar gestul deprins în trasarea ovoidelor, un gest care însemna amintirea (uitarea) a ceea ce numisem « Portrete ale Medeei ». Însă profilul magicienei creștea dintr-un *tipar inventat*, o formă anistorică. Pentru *Faust* însă, tiparele trebuiau concepute într-un sol de cultură. (Și aici delimitarea e oarecum fortuită: în epoca noastră se mai poate vorbi de forma absolut genuină? Și forma livrescă nu constituie de-atîtea ori canalul prin care ies la suprafață visele inocenței?)

Așadar tiparul nu este rezultatul unei proiecții imediate. Iar atunci cînd o formă revelată se impune ca tipar, înseamnă că acea formă s-a rupt de condiția ei primă ca să se întoarcă asupră-i cu o tiranică și incitantă autonomie. Și am convingerea că *Medeea* n-ar fi fost *credibilă* dacă în ipostazele ei nu și-ar fi divulgat tiparul (in-variantul).

Tiparul răspunde unei esențiale nevoi de confort, a gîndirii și a ființei în totalitatea ei. Tocmai de aceea tiparele se manifestă cu eleganță. Coborîte în imagine, manipulate și creator parazitate, ele transpar, cum cercul soarelui prin nori, difuzînd o lumină ironică. Fructele culturii se coc la această lumină.

« Iată o reproducere cu titlul *Noul mod de viață al lui Tatlin*; îl prezintă pe artist îmbrăcat în costumul de lucru funcțional, proiectat chiar de el — alăturat avem și decupajul modelului, *tiparul*. Soba a fost concepută în anii grei 1918—1919. Tatlin urmărind să obțină un maximum de randament termic cu minimum de carburant. » (Explicația provine din nu știu ce album.) Această imagine compusă din parcele mi se pare exemplar goetheană, faustică: artistul — verticală distantă — și-a îmbrăcat creația, « costumul funcțional » purtînd amprenta pitorească a vieții, cutele rezultate din mișcare; în spatele acestei « icoane » se află construcția, o sobă făcută parcă din cuburi și ale cărei proporții vădesc monumentalitate; dedesubt, o formă accidentală, poate pulpana ruptă a unei tunici, căreia i se opune desfășurat *tiparul* « costumului funcțional »; în dreapta sus, apare din nou artistul aproape în aceeași atitudine: și-a « sigilat » opera și nu i-ar fi străine cuvintele lui Goethe, « . . . pînă cînd am considerat că e momentul să strig: închideți canalul de irigație, cîmpiile sînt sătule. »

Din compoziția rebusistă a imaginii citate iese la suprafață raportul dintre forma irațională (reductibilă) și forma rațională (ireductibilă): analogic, dintre Margareta și Elena, dintre apă și dig, dintre un detritus textil și tiparul de haină, dintre haina purtată și tiparul ei. Acest raport și coabitarea în același cadru a termenilor lui s-au înscris în memoria atelierului și așteaptă.

JUCĂRIA VENEȚIANĂ

Privind peste umăr știu că transform. Unele desene de la începutul abordării lui *Faust* și unele lucruri aflate în atelier și intrate atunci în hora faustică punctează disparat această privire întoarsă.

De pildă jucăria cumpărată în strada Merceriei la Veneția, acum cincisprezece ani: doi acrobați de carton a căror înălțime nu depășește 12 cm., al căror decupaj e identic, ale căror picioare și brațe sînt articulate pe trunchi; brațele, fiind croite dintr-o singură bucată, leagă cele două trupuri și, în locul în care se presupune că acrobații se țin de mînă, un cîrlig fin prin care trece un fir lung de ață crează cumpăna; ei se mișcă atunci cînd li se transmite o smucitură ușoară prin firul mane-

MEFISTO: De ce-ai lăsat-o pe frumoasa fată / Care-ți cînta, dansînd cu-așa căldură?
FAUST: În vreme ce cînta frumos, deodată / Un roșu șoarece-i ieși din gură.
vv. 4176—4179

vrat de la capete. Ca în orice pîrghie simplă cu brațe egale, mișcările sînt cuplate. Cînd un acrobat coboară, celălalt urcă, și prin faptul că picioarele sînt și ele articulate, mișcarea se ramifică, devine neprevăzută și credibilă, o fantasmagorie. Desenul acrobaților, conturul și sumarele indicii ale feței derivă evident dintr-o producție de serie: ștanță (tipar) și imprimare mecanică. Culorile sînt conforme mișcării, complementare: roșu și verde (decolorate, roz și vernil). Într-o bună zi, această pereche atît de vie în economia ei a apărut ca o eventuală figurare a cuplului Faust-Mefisto. Totuși, acrobații s-au dovedit prea săraci în posibilități combinatorii; i-am păstrat topiți în ideea tiparului și în ideea cumpenei din unitatea Faust-Mefisto, precum și în atmosfera de teatru popular, de truc derizoriu și fascinant.

MATERIALITATE, CULOARE

Stabilit în contur, tiparul e gîndit simultan într-o *netezime*, într-o materie — fie ea tablă, stofă, piele, mătase, hîrtie — care nu a suferit încă viața, fără cute, « abstractă ».

Aș fi putut oare concepe un tipar colorat păstos, carnal, cu tușa gestuală, lirică, patetică a unui Van Gogh sau brută a unui Dubuffet? Dar îl puteam gîndi ca formă materializată imaterial sub penelul italienilor din Quattrocento, în luminozitate și transparență. Nimic mai potrivit aspirațiilor faustiene — goetheene — acelor ochi care, pentru a ajuta pașii pe pămînt, caută necontenit cerul descris în curcubeu.

Deci culoarea: neapărat *coloriaj*, adică « turnată » în contur, în linia desenului; ceea ce s-ar numi și desen colorat. O tehnică « infantilă », dar pe care o descoperim și în plafonul Capelei Sixtine, unde artistul *colorează* desene sculpturale. O tehnică de cînd lumea, căci ea denunță faza originară a instaurării obiectului — cînd faptul se produce conceptual, în doi timpi (și nu intuitiv, simultan) — prin înscrierea lui în spațiu (întîi contur-linie) și apoi prin descrierea lui (culoare și valori tactile).

Cînd Matisse a afirmat că orice contur își poartă culoarea, el se afla mult după impresionism și totuși nu suficient de departe. « În lumina aceasta crudă » — ar zice el — « lîngă masa portocalie, nudul pare albastru ». E o libertate refuzată textului faustic, unde culoarea e angajată într-un sistem de simboluri; în acest caz ea urcă din paleta moștenită a miturilor ca dintr-o heraldică. Lectura lui Jung (titlurile indicate în bibliografia traducătorului, *Faust*, Univers, 1982) m-a ajutat să susțin cromatica prin datele gîndirii simbolice. Ceea ce, ca om de știință, Jung sistematiza în analize minuțioase (« Psihanaliză și alchimie ») a constituit pentru mine un plan terț de la care simbolul goethean căpăta o existență vizuală complexă. [1]

---

[1] Nu avusesem încă sub ochi *Teoria culorii* (« *Goethe's Colour Theory* » *arranged and edited by Rupprecht Matthaei*) ; încît unele coincidențe nu-și găsesc explicația decît printr-un citat din această « miraculoasă » carte :

«915. După cum s-a arătat de la caz la caz, fiecare culoare produce o impresie distinctă asupra spiritului, întrucît se adresează dintr-o dată și ochiului și sentimentelor. Prin urmare, culoarea poate fi întrebuințată pentru anumite scopuri senzuale, morale și estetice.

916. O astfel de aplicație, fiind în întregime coincidentă cu natura, poate fi numită simbolică, atîta timp cît culoarea va fi întrebuințată în conformitate cu efectele ei și își va fi exprimat sensul. Dacă, spre exemplu, roșul pur a fost asumat pentru a exprima majestatea, nu încape îndoială că acest lucru va fi admis ca un simbol corect și expresiv.

919. Cînd diferența dintre galben și albastru este înțeleasă în profunzime și mai ales cu intensificarea ei în roșul prin înțelesul căruia calitățile opuse tind unele către altele și devin unite într-o a treia, atunci, firește, o misterioasă interpretare se sugerează de la sine, căci un sens spiritual poate fi conectat cu aceste fapte ; și cînd aflăm cele două principii separate producînd verdele pe de-o parte și pe de altă parte roșul în starea lor cea mai intensă, noi nu ne putem împiedica a gîndi în primul caz la pămînteasca, în cel de-al doilea la cereasca manifestare a lui Elohim ».

@Asociația Ziariștilor Independenți din R

FAUST: Mai mult e-un gest al tău, ori un cuvînt, / Ca-nțelepciunea-ntregului pămînt.

vv. 3079–3080

Venus «*citat*» *din opera lui Lucas Cranach cel Bătrîn, pictor contemporan (sec. XV—XVI) cu Magister Georg Sabellicus Faust, omul care stă la originea mitului faustic.*

Goethe se inițiase în practici ezoterice; acestea au trezit în desprinderea senectuții goetheene « amintirea » unor date străine memoriei: ierarhii și muzici, culori. Privită în totalitatea ei, tragedia se dezvoltă ca un mister, un spectacol al transformărilor progresive, pe de-a-ntregul artificial, dezvoltarea și legarea unor teme prescrise. Urmărind « rețetele », culoarea, condiționată astfel ca într-o icoană, s-a mișcat cu o libertate misterioasă. Dincolo de reperele livrești s-a deschis, nu știu cum, un spațiu nenumit (peste cel al tragediei) absorbind valori de culoare-lumină și materie imaterială, refuzat în aceeași măsură efuziunilor cît și purei cerebralități; o boltă cuprinzătoare de timp însemnat prin infinite zodii și din ea s-a revărsat plăcerea desenului pentru *Faust*.

Doi inși diferiți, dar în egală măsură foarte sensibili, au exclamat, unul: « ce frigide sînt aceste desene ! », celălalt: « ce senzuale ! ».

ORIZONT IMAGISTIC

Mă apropiam de muntele faustic depărtîndu-mă și departe fiind mă trezeam aproape. Încercam să refac escaladarea și încercarea aceasta nu era decît piesета mea despre un Goethe scriind la *Faust*; încercam să ating creasta, adică să am pentru o clipă măcar certitudinea că orizontul meu imagistic tinde către orizontul livresc ce se rotea atît de vast și de populat, atît de laborios în intricarea timpilor și spațiilor cuprinse. Priveam escaladarea muntelui faustic de către poet ca pe o dublă biografie, cea a lui Goethe și cea a lui Faust, geniul ascuns al muntelui. Încît, proiectat fiind în personajul său, Goethe cobora în abisuri proprii, se cățăra pe propriile-i creste, tulbura grohotișul care era al său. Faust îi fusese pretext. Mefisto la rîndu-i pretext pentru Faust. În acest joc de cercuri concentrice, relația subiect (centru, Goethe) — obiect (arie, perimetru, Faust / Mefisto) se păstrează și în întregimea ei devine un obiect al meu. Astfel Goethe intră ca personaj în tragedia sa; biografia lui, ca și biografia lui Faust, se integrează mitului; momentul lui istoric, ca și momentul istoric al lui Faust, funcționează deopotrivă în corpul tragediei.

Tragedia nu putea fi lipsită de icoana feminității germanice, cea care, existînd, a căzut și sub ochii lui Goethe. Exemplară femeia pictată de Cranach, trupuri placide, și, prin nu știu ce detaliu (bereta roșie a unei Venus din muzeul Borghese, la Roma, sau vălul imperceptibil, devoalant), prin nu știu ce proporție ciudată (talii foarte lungi, încheieturi strangulate), trupuri ademenitoare. Nu este aceasta icoana fără inocență a Margaretei, o efigie neîndoielnic luminată de ochiul lui Faust și al lui Mefisto? «Citatul» din Cranach, reproducere de carte poștală, a fost inclus seriei de desene prin cîteva artificii. Contaminată, pictura se retrage în conture. Această Venus de Cranach stă acum în galeria de forme-tipare ce ipostaziază feminitatea. Din imagine-ce-rezumă devine astfel o formă-ce-asumă, recipient și generator de sintagme. Am dat și alte citate din pictura de epocă. Pentru a face să trăiască mai teribil artificial sintagma Marte-Wotan, i-am creat un contrapunct ce fixează momentul cînd ar fi avut loc episodul războinic din Faust; am utilizat un desen de Salvator Rosa, un soldat medieval sprijinit în lance; liniile compoziției, foarte evidente, conduc spre angulozitatea goticului; prelucrate într-o construcție geometrică, ele au făcut posibilă ogiva și iată soldatul captiv în spațiul specific epocii sale.

EUPHORION

El ia diferite forme, mai mult sau mai puțin transparente, se compune din suprapunerea multor viziuni; el este cheia de boltă a tragediei, căci el, cu fiecare apariție, este plodul zămislit lumii de către energia eliberată din cubul-laborator.

FAUST: O clipă doar să mai privesc ca zeii / Colo-n oglindă chipul minunat !
vv. 2599—2600

MEFISTO: Nu ! Nu ! Modelul însuşi al femeii / Ai să-l zăreşti curînd întru-chipat.
vv. 2601—2602

Pe Wagner, rămas în interiorul recipientului, îl regăsim steril și osificat, pe cînd Faust purtîndu-și-l pe Mefisto (a fi și a face orice) iese și devine Eros, energie zămislitoare. Wagner îl *fabrică* pe Homunculus, în timp ce Faust *plodește* cu Margareta, și apoi *concepe* cu Elena. Dar Homunculus conține — ca fabricat — rețeta lui Faust și a lui Euphorion totodată. El este o fiolă (« artificiul cere loc închis ») în care dorința încă nu s-a închegat (« sînt sticla și văpaia »), cele contrare se caută, se ating dar nu se contopesc, nu-și află chipul (« . . . duce lipsă sub aspect palpabil . . ./ Pe de altă parte cazul lui e critic:/ Pe cît îmi pare e hermafroditic »). Plonjînd în mare, în plasma lumii (« Tot ce e viu se naște-n umezeală »). Homunculus, îndrumat de Thales (deținătorul principiilor lumii) și de Proteu (laborantul dătător de forme), va trebui să refacă drumul plăsmuirii care (« din largul mării trebuia să-nceapă »), de la stadiul microorganismelor (« Întîi în mărunțișuri te aplici/ Zorindu-te să-nghiți pe cei mai mici./ Crescînd apoi din treaptă-n treaptă/ Te vei forma spre cea mai-naltă faptă »). La vederea frumoasei Galateea, așezată pe tronul ei subacvatic, Homunculus iese din starea lui de virtualitate (fiola se sparge) și, foc, realizează împreună cu apa sinteza supremă (Sirenele: « Domnească, deci, Eros, ce toate le-ncepe !/ Slavă mării ! Și văpăii/ Sfinte prinse-n vălul geamăn ! Slavă apei ! și scînteii !/ Și-aventurii fără seamăn »). Homunculus anunță ca universal *ante rem* destinul lui Euphorion; acesta intră în scenă abia la sfîrșit ca universal *post rem*. Esența individualității se află la mijloc, compozit în mintea lui Goethe și epurat în construcția tragediei; Byron, modelul, poetul activist (vezi comentariile ediției din 1982, pag. 571—572), e lăsat cu mult în urmă de ipostazele *Copilului* invariabil menit pieirii; căci Dorul nu se poate curma în paternitate. Privind încă o dată tragedia dinspre sfîrșitul ei, plodul ucis al Margaretei, Băiatul-căruțaș (pe care Goethe îl numise într-o primă versiune Euphorion), și el o fantoșă disparentă, Homunculus, Euphorion, și la urma urmei însuși Faust — copilul născut din joaca cerului cu lumea (Prolog în cer) — toți aceștia, cuprinși într-un cerc împletit din cultură și vis creează un joc cu ale cărui reguli se trece prin straturile secțiunii cosmice de la magma chtoniană prin pămînt, apă, aer și lumină. Multe din desene desfășoară pe verticală paleta acestor straturi. Euphorion înfățișat ca o plăsmuire supranaturală stă în fața Băiatului-căruțaș, efeb butaforic de carnaval, și opune precarității acestuia (alb de zinc = ipsos, statuetă ieftină) forme și substanțe care integrează artificiul și elementele: culorile spectrului iradiază silueta zeiască a născutului-gata-copt posedînd însemnele unei duble sexualități, cu sînii discuri translucide, traversat de și încapsulînd un orizont unde albastrul și roșul au intenția să refacă în atingerea lor momentul cînd homunculus eliberat își află chipul, foc spermatozoidal răspîndit în apa uterină a începutului. Purtător de embleme cosmice, Euphorion nu trebuia să aibă fizionomie; o mască împinsă pînă aproape de limita anulării trăsăturilor, Euphorion e făptură din ipsos (carnavalul faustic persistă) ca și din eșantioane de apă, foc, aer și lumină. Lipsește pămîntul.

Pămîntul aparține Margaretei; el e figurat ca treaptă într-una dintre emblemele feminității: în dreptul coapselor un strat brun-verzui ce cuprinde grădina labirintică, vintrele experienței telurice. Am așezat silueta cosmică a femeii, tiparul traversînd straturile materiei, lîngă reproducerea după Cranach (descrisă mai sus) și i-am împrumutat proporțiile nudului pictat: o asemănare abia simțită dar atît cît trebuie pentru ca disparitatea să nu fie flagrantă ci neliniștitoare și din interogație să ia ființă unitatea cosmic-istoric, nervul mișcării faustice . . .

Scurta existență a lui Euphorion ilustrează întreaga problematică a manierismului, de la altitudinea goetheană și, dincolo de aceasta, de pe firmamentul artistului în general. Euphorion este simbolul irepresibilului fără de care actul creației n-ar avea loc. Scria Hocke: « În nici o altă operă de artă a Europei —

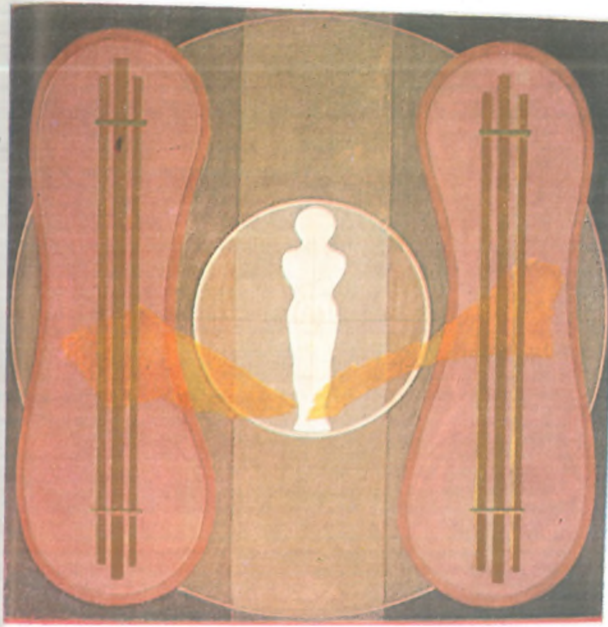
« Euphorion — răspunse Goethe — este o ființă alegorică, și nu un om. El personifică poezia, care nu se leagă de nici o epocă anume, de nici un loc, de nici o persoană.

ECKERMANN, 30 decembrie 1829

în afară de capodoperele lui Virgiliu, Shakespeare, Calderon, Rembrandt și Goethe (*Faust II*) — nu se găsesc reunite atîtea elemente « clasice » și « manieriste » ca în *Divina Comedie* a lui Dante. S-ar putea deci spune, oare, că *suprema* valoare artistică ar consta într-o *apropiere* a celor două gesturi originare (și nu într-o imposibilă unire)? În cîntul 33 din *Paradisul*, Dante ne descrie cum îl vede în cele din urmă pe Dumnezeu: « Luce eterna », un izvor de lumină veșnic clocotitor. El «are» deci o vedenie, dar nu vede nici un « chip », ci un orbitor belșug de lumină, de-a dreptul o orbitoare « abstracție ». Însă: în « adîncul » acestei lumini (« nel suo profondo ») el vede cu încordare supraomenească, depășind, unite în iubire, « vidul » acestui belșug de lumină: esența și felul de a fi și facerea lor. Iar apoi i se arată « trei cercuri în trei culori diferite, totuși de aceeași natură ». Dar tocmai ca un « geometru » care se străduiește să rezolve cvadratura cercului, el *nu izbutește să cuprindă în simetria acestor cercuri « imaginea originară » percepută vizionar*. « Forma » și « abstracția » sînt numai *mijloace* ale cunoașterii. Ele nu pot fi *unite*. Începe oare Dante să deznădăjduiască? Vrea Dumnezeu să-i scape? O altă cunoaștere pune brusc — ca un fulger (« un fulgore ») stăpînire pe el. Deodată, într-o cunoaștere prin iubire, el înțelege, cuprinde totul. Ultimul vers din *Commoedia* sună: « Iubirea ce mișcă soarele și celelalte stele », « L'amor che muove il sole e l'altre stelle ». Lumea de azi, arta de azi, omul « problematic » de azi și cel așa zis « armonios », « ordonat » în sine, — se află oare în fața unei dileme asemănătoare? Îl va lovi oare, pentru a-l elibera de ea, « fulgerul » nimicirii sau acela al iubirii? (*Lumea ca labirint*, Ed. Meridiane, 1973, p. 368).

Hocke analizează (*Manierismul în literatură*, ed. Univers, 1977) atitudinea lui Goethe față de manierism și observă o oarecare discrepanță între ceea ce poetul înțelegea prin manierism — reducîndu-l la fenomenul negativ de manierare « o abstracție neizbutită . . . » sau la conceptul de manieră, « plămădirea unui limbaj, program stilistic » — și, pe de altă parte, ceea ce poetul practica manieristic în opera sa. « Goethe și-a permis el însuși nenumărate manierisme (partea a II-a a lui *Faust*), dar — chiar la adînci bătrîneți, cînd jongla în mod suveran cu toate formele literaturii europene ale vremii — « frumosul» a rămas pentru el « manifestarea unor tainice legi ale firii ». « Ideea », recunoaște el, « ne poate transpune într-un fel de demență ». « Observarea naturii » — dintr-o perspectivă aproape divină — ne salvează de asemenea excese. În cele din urmă, el ocolește această problematică, de care a fost conștient toată viața, cu un umor de o « înțelepciune » cam suspectă. Acolo unde tensiunea dintre « natură » și « idee » începe să i se pară neliniștitoare, el se « refugiază » « în sfera poeziei » și « înnoiește » un vechi cîntecel cu un pic de schimbare: « So schauet mit bescheidem Blick / Der ewigen Weberin Meisterstück ». (Priviți dar cu modestă căutătură / A veșnicei maestre țesătură) (cf. Vollständige Ausgabe letzten Hand, 1833, vol. 49, p. 62). »

La 15 iunie 1981, cînd abia se închisese expoziția « Portrete ale Medeei » și zăceam bolnavă de rubeolă, suferind concomitent și de-o spuzeală cerebrală datorită lui *Faust*, notam în jurnal: « Mă chinuie Faust. Pe urmele lui am ajuns la Daedalus, deocamdată în *Portret al artistului la tinerețe*: « Și de-a lungul erelor, oamenii își înălțaseră privirile în înalt spre zborul păsărilor, ca el acum. Colonada deasupra-i îl făcu să se gîndească la un templu antic și bastonul de frasin pe care se sprijinea obosit, la bățul curbat al unui augur. Un sentiment de teamă în fața necunoscutului fremăta în inima oboselii sale, o teamă de simboluri și prevestiri, de omul-șoim al cărui nume îl purta, cel care evadase din captivitate planînd pe aripi împletite din răchită, de Toth, zeul scriitorilor, scriind cu o trestie pe o tăbliță și purtînd pe capul lui îngust de ibis cornul lunii. » Apoi: « . . . un înger sălbatic îi apăruse, îngerul tinereții și frumuseții muritoare . . . furtunos să-i deschidă într-o clipă de



EUPHORION: Moartea-i acum / Singurul drum: / Azi toți aud porunca ei.
vv. 9888—9890

extaz porțile către căile toate de-a greși și-a se înălța. Doamne! Să trăiești, să greșești, să cazi, să izbîndești, să creezi iar viață din viață!» (Vocea lui Goethe-Faust?)

Apariția cît și agitația copilului Euphorion (vezi nota ediției din 1982, pag. 571) evocă, în spiritul mitului și al alchimiei, figura complexă a zeului Hermes. Acesta, sub denumirea de Hermes Trismegistos se confundase cu Toth, zeul lunar al egiptenilor, zeul scriitorilor, zeu-Ibis sau Cynochefal [1]. Ca energie făuritoare, Hermes simbolizează magistratura traseului inițiatic, ca Psychopomp, el îi constituie capătul; depozit închis — hermetic — în care se pătrunde pe căi esoterice.

Printre albumele atelierului se află, pus la vedere, catalogul expoziției de artă egipteană, în special funerară, deschisă acum mai mulți ani la Muzeul Republicii. Pus la vedere, pentru că reproducerile sînt relevante în ceea ce privește comunicarea dintre forma coruptibilă și forma incoruptibilă. Destul de modest, catalogul conține o mare problemă a artei, a existenței în general. Pentru *Faust* a servit în mod direct; m-am fixat la o anume imagine, tălpicele de carton care erau aplicate viitoarei mumii după ce i se jupuia pielea tălpii. Ele au aerul unor obiecte de cult funebru și în același timp sugerează un instrument muzical arhaic, un fel de liră: echivoc în care, provocată, urcă figura zeului și odată cu ea Euphorion ca Hermes Psychopomp. Misterele nu trebuiesc atinse; demolîndu-le masoneria, creăm o deschidere prin care vom trece și vom plăti.

CARCASA, MONTURA ȘI DIN NOU «FLAUTUL FERMECAT»

Ori de cîte ori îmi apropiam în gînd corpul ce avea să conțină textul tragediei — cartea — mă trezeam în fața unei scene. *Faust* este neîndoios locul unui spectacol (Goethe însuși comentează acest lucru și cuvîntul *fantasmagorie* [2] — pentru efectul scenic — îi este familiar). Nu orice formulă literar-dramatică trece instantaneu pe un podium. În tragedia *Faust* există o pulsație interioară la care totul concură și care creează platforme din ce în ce mai vaste, unde pe lîngă atîtea întîmplate avem impresia că multe se mai pot întîmpla.

Urcînd scara experiențelor, *Faust* pierde necontenit din sine și treptat devine el însuși o scenă, o deschidere care cheamă, determină, dar a cărei mișcare nu se percepe — ca și mișcarea cosmosului, pentru ochi un hău neclintit — decît prin circulația galaxiilor cuprinse; Mefisto se află în această vacuitate din interiorul căreia acționează conform rotirilor ei. *Faust* este un tipar spațializat, o *carcasă* a cărei expresie rezultă din perspectiva ei abruptă, ca și din plasarea ei cu fața cînd spre pămînt, cînd spre cer, cu creștetul spre noi, cu picioarele îndreptate către un orizont absent, totul în contradicție cu planeitatea consecventă a cadrului.

---

[1] Goethe s-a întîlnit cu exaltarea inițiatică a manierismului la nivelul metafizicei (mitul ca depozit de arhetipuri) — de unde *«ideea ne poate transpune într-un fel de demență»* — cît și la nivelul modei (egiptomania secolului al XVIII-lea).; atunci se reedita moda Romei antice și cu ea rafinamentul helenist, colorat nu rareori de egipțianism: Astfel, pe continentul nostru, valorile Egiptului antic apăreau încă odată incitante și totodată liber-familiare.

[2] Goethe lui Wilhelm v. Humboldt, 22 oct. 1826: «Este vorba de una dintre cele mai vechi idei ale mele, bazată pe tradiția jocului de păpuși în care Faust silește pe Mefisto să-i procure pe Elena pentru nuntire. Am lucrat din cînd în cînd la aceasta, dar bucata nu putea fi terminată decît ținînd seama de timpul de 3000 de ani cînd a avut loc, anume de la pieirea Troiei pînă la cucerirea lui Missolonghi. Într-un sens mai înalt, aceasta ar putea fi luată și ca o unitate de timp; unitatea locului și a acțiunii sînt, în schimb, respectate, chiar și în sensul obișnuit, cu toată strictețea. Ea apare sub titlul: *Elena. Fantasmagorie clasic-romantică. Interludiu la Faust* » (*Faust*, ed. Univers, 1982).

Faust își denunță golul interior atunci cînd orbește; atunci, în angoasa bilanțului [1], învelișul se retrage și în locul inimii se deschide rotund o noapte în care dorința nu încetează să absoarbă prin pîlnii transparente. Orb, întunericul acordă viziunii suprema libertate (forță) [2].

E momentul sfîrșitului.

Mulțime, diversitate; tiparele, carcasa, culoarea și suprafața paginei. Prin artificiu tindem să recîștigăm natura — mai bine zis întregul.

Cupola Baptisteriului din Florența e înțesată de numeroase scene, diferit executate, mozaicuri fiecare cu alt conținut și cu alt ritm compozițional. Totuși efectul nu este haotic: datorită coeficientului general ce reprezintă epoca (sec. XIII) și mai ales datorită unei convenții, rețeaua de chenare delimitînd și legînd în același timp scenele între ele. La prima vedere aceste cadre apar ca ornamente. Plăcerea pe care ne-o produc este însă de ordin mai înalt; cu ajutorul lor ne aflăm locul față de întregul cupolei, căpătăm «senzația» simetriei, adică o fermă comunicare cu spațiul. Pentru că aceste chenare constituie o liniatură ce nervurează cupola geometric făcînd-o perceptibilă ca și un *concret* [3], înglobează mulțimea mozaicurilor reducînd diferențele pînă la a fi simțite doar ca vibrația organică a imensei concavități.

Într-o carte, compozițiile sînt privite pe rînd în funcție de răsfoirea paginilor. Față de totalitatea către care tind, ele se resemnează la condiția de secvență. Trebuie să ne străduim ca timpul fizic al cărții să nu le risipească. Dacă pagina va funcționa continuu ca mediu general, ca aer unde se vor cuprinde laolaltă formele tipografice și formele desenelor, atunci există mai multe șanse. În consecință, compozițiile nu se vor extinde pe întreaga pagină, ele vor fi circumscrise și așezate pe suprafața hîrtiei. Un succint inventar al recuzitei faustice va contribui și el la faza aceasta «artizanală» a travaliului. Retorta, globul de sticlă, fiola, caseta cu bijuterii, trepiedul, la care să adăugăm, în gustul secolului al XVIII-lea, medalionul ca pandantiv și ca efigie intimă. Toate acestea sugerează o *montură*, o formă geometrică limitată cu mare acuratețe și cu un oarecare lux. Desenele vor adopta și ele montura; cu aceasta și prin egala consistență a suprafeței lor, vor căpăta o autonomie de obiect și astfel vor fi încrustate în pagină.

---

[1] *Faust* «Aveam numai dorinți; doar lor slujind, / Doream din nou, iar viața mi-a fost jind / Inviforat. *Grija*: Are simțuri vii externe, / Însă beznă-n el se cerne, / Și nu știe, din cununa / De comori să-și ia nici una.»

[2] «Bătrînii sînt deasemenea prezenți în caracterul orbului, deoarece culturile *originare* vin din țările soarelui, nefaste pentru ochii izbiți de o lumină prea crudă; mulți oameni își pierd vederea; orbul simbolizează în acest caz *înțelepciunea bătrînului*. Ghicitorii sînt în general orbi, ca și cum ar trebui să ai ochii închiși luminii fizice pentru a percepe lumina divină. Orbirea lor este uneori pedeapsă impusă de zei, ghicitorii abuzînd de clarviziunea lor pentru a privi nuditatea zeițelor sau pentru a ofensa în vreun fel zeii, sau a divulga secretele arcanului...

La celți, cecitatea înseamnă o descalificare pentru sacerdoțiu sau divinație. Dar prin contra-inițiere, un anumit număr de personaje mitice irlandeze dotate cu puteri vizionare sînt oarbe. Și cînd încetează de-a mai fi oarbe, ele pierd darul viziunii.

Poate că viziunea interioară are ca sancțiune sau condiție renunțarea la facultatea de a vedea lucrurile exterioare și fugitive. Asceții indieni cred că pot ajunge la iluminarea spirituală fixînd cu ochii un soare orbitor și fierbinte pînă ce pierd vederea. Orbul evocă imaginea celui care vede altceva, cu alți ochi, dintr-o altă lume: el este resimțit mai de grabă ca un străin decît ca un infirm...» *Dictionnaire des Symboles*, Robert-Laffont, 1969 — Aveugle, p. 77.

[3] *Concretul*, ca obiect specific al artei, rezultă dintr-o gîndire plastică ce operează cu forme geometrice; un *concret* nu reprezintă nici nu sugerează, el este. Pentru explorarea acestei noțiuni ce aparține acum istoriei artelor, vezi trimiterile din *Dicționarul Artei Moderne* p. 98; Constantin Prut, Albatros, 1982.

Compozițiile s-au disciplinat în anumite perimetre. Stabilirea acestora a decurs din necesitățile planului teoretic pe de-o parte (de ex. simbolistica formelor pitagoreice preluate de alchimiști) și pe de altă parte din chiar ființa materială a imaginii. În sensul tuturor sensurilor tragediei, cercul s-a impus dintru început ca formă dominantă; din cerc, înscris sau circumscris, pătratul; triunghiul apare ca element în interiorul compozițiilor, de pildă el este suportul și perimetrul carcasei lui Faust; investit și el, dreptunghiul s-a dovedit necesar și pentru a sonoriza toate celelalte forme; de aceea trebuia să se acuze, foarte alungit, nici derivat din și nici proporțional cu dimensiunea zațului, contravenient dacă-l raportăm la formatul cărții.

Acum mai mulți ani am avut norocul să pot vedea *Flautul fermecat* în regia lui Ingmar Bergman[1]. Doar aparent îndepărtat de cel care lucrase *Fragii sălbatici*, *În oglindă* și *Tăcerea*, Bergman a montat, în vederea filmului, un spectacol de teatru liric tradițional. Rezultatul, *filmul-spectacol-de-operă;* este o realizare ușor ironică și de mare tandrețe. Spațiul teatrului liric intrat de mult în conștiințe, de la începutul erei moderne, poartă suficientă istorie ca să apară cu prestanța unui loc sacru, un sanctuar, dar și ca să devină un loc comun, degradabil; cineastul îl repoetizează prin mijloacele cele mai actuale.

De la început, la uvertură, Bergman construiește o *ramă* a spectacolului; el filmează sala — de proporții nu prea mari (baroc, rococo); filmează cortina care este grea și cu atît mai opacă și mai neclintită cu cît toate privirile spectatorilor sînt lipite de ea. Aceste priviri încheie conturul exterior al operei. În ele se citește așteptarea și, odată cu anticipațiile uverturii, un vis despre ce va fi; astfel portretele minunate și esențiale (gros-plan), bărbatul, femeia, copilul, tinerii, bătrînul, își topesc vîrstele într-una singură: Adolescența. Aici îl regăsim pe Bergman psihanalistul pentru care timpul copilăriei și al adolescenței este oglinda cufundată ce aruncă la suprafață în mișcarea apelor imaginea tulbure a vîrstelor pierdute. De altfel, opera ca gen — și mai ales *Flautul* — aparține adolescenței: sentimentele sînt cîntate.

Cortina se ridică și pătrundem în a doua *ramă;* aceasta se compune din elementele fizice ale scenei tradiționale: podiumul, culisele și flancurile pictate într-un stil naiv rococo, recuzită butaforică, pancarte pe scripeți etc. În interiorul acestui al doilea cadru ia ființă adevărata lucrare: la adăpostul unor clasice efecte teatrale se insinuează aparatul de filmat; el face trecerea de la privirea frontală, adaptată scenei, la unghiuri și perspective neobișnuite, la gros-planuri și decupaje în cadru; el realizează schimbarea — ca o părere — de la decor la natură și invers, el ne arată cum fața lunară a Reginei se transformă pînă ajunge o mască oribilă a morții; în medalionul pe care Tamino îl poartă la gît, aparatul dă viață, surîs și gest portretului Paminei etc.

Distingem astfel două atitudini. Una, cînd filmarea este oarecum enunțiativă și creează teatrul liric ca spațiu concret și ca dispoziție morală — ramele concentrice. Acestea sînt atît de solide, încît tot ceea ce se dezvoltă în aria lor prin a doua modalitate a filmului, invenția fantasmagorică (mobilitatea și trucajul cinematografic), nu scapă în afară și adoptă expresia unei performanțe liric-muzicale.

În timp ce, privind-o parcă de la distanță și cu un surîs ironic, forțează mașinăria contemporană să dea tot ce poate, Bergman — chiar prin această manevră — o integrează spațiului teatral desuet pe care astfel îl reînvie, și cu cîtă exactitate nostalgică!

Lumina acestei amintiri a pîlpîit undeva în labirintul încercărilor mele.

[1] Revin la *Flautul fermecat*, de data aceasta nu pentru afinitățile operei lui Mozart cu tragedia goetheană, ci pentru a sublinia importanța de fond a ceea ce am numit *montură* sau *ramă* în transcrierea «fantasmagoriei».

FAUST tresărind: *Zvon blestemat! Ce infamie! / Mă sfîșie ca un cuțit; / În fața-i vasta mea domnie, / În spate — chin nesuferit. / Stridentul dangăt mi-amintește / Că-avutul meu e diavolesc!* vv. 11151—11156

EXCEPȚIILE

Au rezultat trei desene care se izolează; da și nu. Cînd am compus *Exuviile lui Euphorion* am avut în vedere exotismul episodului Faust-Elena-Euphorion, un spectacol în spectacol, un interludiu sub forma unui evident libret de operă [1], o combinație între teatrul antic (corul și unele personaje) și reprezentația populară cu decoruri ce se vor impresionante, dansuri și efecte piromantice [2].

De inspirație «fantasmagorică», acest desen al *Exuviilor*, privit acum în contextul celorlalte, se explică altfel: există în el participarea unor factori expresioniști și decorativi. Se vede că germenii ascunși ai istoriei au dictat ceea ce ieșise la iveală și în formele-semne ale unui Kandinsky și în *Pasărea de foc* a lui Stravinski. Rima este de fond, căci aceștia doi creează — prin imagine și sunet — un spațiu ce s-a copt, exultant ca dragoste și moarte, transmit o stare euforică; «. . . În floral dungate haine / Iată-l că apare iar. / De pe brațe-i plouă ciucuri, flutură panglici pe pieptu-i / . . . /*Se arată în văzduh, vestmintele îl poartă o clipă, capul lui e înconjurat de raze, o dîră de lumină lăsată-n urmă* (Corul: Icar! Icar! Icar! / Ce chin îngrozitor). *Un tînăr frumos se prăbușește la picioarele părinților; mortul pare o figură cunoscută, aureola se înalță la cer ca o cometă, vestmîntul, mantaua, lira rămîn pe pămînt.*»

Celelalte două desene, care și ele fac împreună — aparent — opinie separată, corespund unul, *Prologului în teatru*, celălalt, *Prologului în Cer*. Aparent, deoarece izolarea lor este aceea a oricărui enunț (și a *Prologurilor* față de restul tragediei): ca și schemele de pe capacul unui joc constructiv, aceste desene propun formele care vor fi manipulate în toate celelalte compoziții, cercul, pătratul, triunghiul și posibilitatea articulării lor în *mecanisme organice* . . .

Jocul cauzelor ultime — Dumnezeu-Mefisto mizînd pe Faust (omul total) — și apoi tragedia (teatrul) ca reprezentare («. . . Pe scena-ngustă să mișcați din funii / Întreagă scara Creațiunii / . . .») au condus la jocul formelor ultime — ale căror articulări și reținută încarnare plastică au intenția să producă într-un sens ontologic și-n același timp spectacular («fantasmagoric») o «aparatură»; desenul este mai degrabă *designul* anticipînd obiectul esențial și totodată factice.

Lucrînd pentru Faust nu m-am putut împiedica să gîndesc — în subtextul desenelor — o indicație de regie: ca proiecte, compozițiile ar putea conduce la scenografia spectacolului, chiar la personaje, personaje-obiecte, în plan sau în relief, apariții simple și structuri articulate nedisimulat.

Astfel, cu un decalaj pe verticală, alt cerc se închide: desenele toate împreună privesc de sus și cu tandrețe la momentul Faust ca păpușerie.

MASA DE LUCRU

O fabulă uzată: cum cineva se prinde într-un dedal, orbecăie și cum încetul cu încetul simte apropierea luminii; dar ieșirea conduce într-un alt dedal. Nu este vorba atît despre întuneric și lumină cît despre luminiscența unor medii: focare de lumină, pînze de lumină, lumina lichidă. Un fel de a proiecta imageria pe ecranul fluturînd al sugestiilor către și de la ea.

Toate acestea se petrec în mare parte la *masa de lucru*, cea care polarizează diversitățile și disparitățile *Atelierului continuu*.

[1] Notele ediției *Faust*, 1982, Univers, p. 571.
[2] În *Primul proiect de prezentare a «Elenei»* (1826) intitulat de Goethe «Elena. Fantasmagorie clasic-romantică. Interludiu la Faust», poetul se referă la «vechiul joc de păpuși». ibid. pag. 402.

. . . Chiar în față, hîrtia: satinată dar nu lucioasă, moderat absorbantă și groasă ca un carton, în schimb elastică și prea tandră pentru a suporta ștersături și reveniri, avînd marginile franjurate (obținută prin turnarea pastei în forme pe măsura colii), ea și-a impus condițiile. Am ales-o caldă, ușor gălbuie; tonalitatea ei a pus în valoare sensul albului utilizat în desene ca materie distinctă; a permis și existența aurului care, în chenare sau în compoziție, trebuia să confere imaginii un lux heraldic, altier, în contrast cu prospețimea uneori crudă a culorilor. Pe această hîrtie industrial «fanată», aurul și chenarele intenționau să conducă latura inovatoare a compozițiilor către fondul aperceptiv crescut în tradiția cărții miniate. Aurul nu este culoare; e o materie care se asociază podoabelor și mobilierului, e integrat obiectului care trebuie să aibă și să dea strălucire. Aurul a persistat în imaginea sacră atîta timp cît ea nu a devenit tablou; împreună cu lemnul pe care era aplicat, constituia un prestigios suport; ca suprafață, lumina celestă în care se decupau figurile. Desenele cărților miniate au căpătat prin aurul din cîmpul scenelor, din ornamente, chenare și aureole un plus de concretețe; pentru că aurul nu are posibilități imitative — cum au culorile — nu poate fi pictat și chiar atunci cînd într-un cerc el reprezintă soarele, aurul nu este altceva decît aceeași materie strălucitoare, egală mereu cu sine. În ordinea substanțelor, ca și cercul în ordinea formelor, aurul a deținut cele mai importante funcții în practicile esoterice și nu putea fi exceptat din universul doctorului Faustus. Însă dincolo de acest argument ce aparține istoriei, ideea transmutației plumbului în aur persistă ca metaforă a trecerii de la ce este comun la ce este rar, de la brut la subtil, de la opacitate la strălucire și se așează în exerga mișcării spirituale de autodepășire, cu atît mai mult sub chipul lui Faust ca erou modern al acestei aventuri exclusiv umane.

(. . .)

Cînd povestesc toate aceste lucruri, desenele nu mai sînt ale mele; le-am pierdut într-un alt limbaj, în cuvinte. Poate că în viitor voi pierde și aceste cuvinte desenînd un alt *Faust*. Lucrăm o carte de călătorie pentru a hrăni iluzia că am putea reface sau prelungi *travaliul* care este o adevărată călătorie. Savurăm procesul unor exfolieri retrospective, tot atîtea deschideri cu riscul nimicirii. În această învolburare cînd graiurile noastre se-mpletesc, nu facem altceva decît să descriem clopotul care ne acoperă și ne livrează nouă înșine ca indivizi și ca umanitate. Ne aflăm la călcîiul lui Faust. El lasă în urmă o dîră sincopată. Să o privim ca pe condiția limită a artistului cînd îl cuprinde scîrba de cele împlinite (leșinul faustic) și astfel puterea naturii lui e pusă la încercare: se va trezi el încă o dată în focul altei dorinți?

Sinaia — 21 X 82

Diapozitive color: OCTAVIAN STĂCESCU

HOMUNCULUS: Plutesc așa de colo-ncoace. / Și-aș vrea în sens deplin să iau ființă, / Nerăbdător, fiola să mi-o sparg.

vv. 7830—7832

UN ANTI-FAUST

TANKRED DORST

MERLIN
sau
ȚARA PUSTIE

1 **Prolog**

Iluminat de o mie de becuri electrice, Hristos îi alungă pe zeii păgîni. Trăsnete sfîșie cerul. Tunete ascuțite. Lumina reflectoarelor scormonește întunericul în căutarea zeilor păgîni. Aceștia se prăbușesc din înaltul cerului în bezna de jos. Fug în păduri, se ascund în orașe.

2 **Nașterea lui Merlin**

Hanne gravidă și fratele ei îl caută pe tatăl copilului.

Cineva strigă, cineva înjură.

Un bărbat și o femeie se ceartă, după cît se pare bărbatul vrea să părăsească

Membru al Academiei Germane de Limbă și Literatură, dramaturgul, scenaristul și, mai recent, regizorul de film vest-german Tankred Dorst — cunoscut și publicului român prin piesa *Toller*, de remarcabilă acuitate politică, scrisă în 1968, anul mișcărilor studențești în Europa Occidentală (traducerea, în fragment, a apărut în Secolul 20 nr. 1/1972 sub semnătura regretatului L. Voita) — ne-a vizitat țara cu prilejul Zilelor Culturii din Republica Federală Germania. Întîlnirea a avut loc în cadrul unei seri organizate la Casa de Cultură a R.F.G., unde autorul a citit din ultima lui piesă, *Merlin*.

Ordine și utopie

Tradiția literară în care se înscrie piesa *Merlin* este veche, iar scriitorii germani, mai cu seamă din secolul XVIII și de la romantism încoace (Arnim, Tieck . . .) au apelat la ea, ispitiți fiind de ceea ce ținea de domeniul originar al acestor legende din jurul Cavelerilor Mesei Rotunde — formarea unui mit istorico-politic pe de o parte, iar pe de alta figura lui Merlin, fiul Diavolului, înrudită cu cea a

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

femeia. Femeia se vaită. Un geam zăngăne. Cineva deschide cu violență o ușă. Cineva se prăbușește.

Apoi tăcere: Apoi o voce de bărbat:

— Nici măcar nu era balcon aici !

Clovnul, un tip grosolan, masiv, vine înăuntru șchiopătînd, se oprește, holbează ochii.

VOCE DE FEMEIE *(țipă)*: Unde ești?

CLOVNUL *(Ciulește urechile, tace)*

VOCEA DE FEMEIE *(țipă)*: Unde ești? Unde ești?

CLOVNUL *(țipă)*: Aici ! *(Aleargă iute în altă parte, se oprește locului, țeapăn, își ține respirația, închide ochii.)*

HANNE *(o uriașă gravidă, apare în locul în care clovnul a stat mai înainte, țipă)*: Unde ești? Nici aici nu ești !

CLOVNUL *(tace, clipește, duce apoi mîinile în fața ochilor)*.

HANNE *(ciulește urechea, țipă apoi strident)*: Unde-ai dispărut?

CLOVNUL *(țipă)*: Aici ! *(Face un salt, se aruncă plat la pămînt.)*

HANNE *(fuge într-acolo unde se afla o clipă mai înainte)*: Nu ești aici ! Nu te văd !

CLOVNUL *(țipă)*: Ba da ! Mi-s aici ! *(Țîșnește iute sus, vrea s-o șteargă, se izbește cu capul de un pilon de fier, se vaită)*: Uh ! S-a dus cu capul meu !

HANNE *(fuge spre el, îl descoperă, țipă)*: Aici îmi ești ! Ce bucuroasă sînt ! Credeam că vrei să mă părăsești.

CLOVNUL *(țipă)*: Nu, nu ! Doar că eram dus pe gînduri !

HANNE *(țipă)*: La ce te gîndeai?

CLOVNUL *(țipă)*: La ce mă gîndeam? Mă gîndeam, ce pacoste pe capul meu că am o soră atît de tîmpită care nici măcar nu știe cine-i tatăl copilului ei !

HANNE *(țipă, smiorcăindu-se)*: Da ! Da !

CLOVNUL *(țipă)*: Iar eu trebuie să cutreier lumea de-a lungul și de-a latul ca să-l găsesc !

HANNE (țipă): Da! Da!

CLOVNUL *(țipă)*: Cum arăta?

HANNE *(țipă)*: Păi era beznă !

CLOVNUL *(țipă)*: Barem a spus ceva?

HANNE *(jubilînd)*: Da ! Da ! Ceva a spus !

CLOVNUL *(țipă)*: Ce-a spus?

lui Faust prin dubla origine: umană și diavolească. Pentru Tankred Dorst, motivul cavalerilor, căutători ai Graalului, funcționează aici ca principiu structurator al unei piese de mari proporții — care animă în acest *spectaculum mundi* deopotrivă personaje și teme ori motive literare (de la regele Arthur la Mark Twain, de la motivul faustic la cel al « vieții ca vis ») — și totodată ca instrument al proiecției unei ample utopii politice a egalității între oameni. Situată la răspîntia a două lumi, una mitico-fantastică, cealaltă aparținînd realității imediate, piesa decupează un spațiu de « laborator », curățit de zgura cotidianului ce induce în eroare puterea de judecată, în care se înfruntă cu dureroasă limpezime forțele Binelui și ale Răului. Nașterea lui Merlin este urmarea planului conceput de Diavol de a instaura prin acesta, în chip definitiv, domnia Răului pe pămînt. Merlin însă se opune și, aflat într-o simbioză de suflet cu regele Arthur, îl ajută pe acesta să inițieze utopia Mesei Rotunde. Cu toată capacitatea lui de a cunoaște viitorul, el nu va putea să oprească mersul evenimentelor, iar ordinea edificată de regele

HANNE *(țipă jubilînd)*: Șoricel dulce !

CLOVNUL *(arată spre un spectator)*: Ați spus așa ceva?

SPECTATORUL *(clatină din cap în semn să nu.)*

CLOVNUL *(se vaită, pierzîndu-și orice nădejde)*: Nu-l vom găsi niciodată ! Și cine să plătească alimentele ! Vai, săracul de mine, de nu ți-aș mai fi frate !

HANNE *(țipă, smiorcăindu-se)*: Văleu ! Văleu !

CLOVNUL *(țipă)*: Nu mai țipa așa, trebuie să dorm acum ! *(Se covrigește, încercînd să adoarmă. Privirea îi cade asupra altui spectator. Sare în picioare, se holbează îndelung la acesta.)*

HANNE *(țipă)*: Ce te-a apucat?

CLOVNUL *(țipă)*: Sst ! *(I-l arată pe spectator.)*

HANNE *(își holbează ochii, țipă)*: Ce-i cu tipul ăsta?

CLOVNUL: Ssst ! Ia descrie-l pe cel ce te-a sedus !

HANNE *(schițează cu mîinile un contur)*.

CLOVNUL *(arată triumfător spre spectator, se duce la el, țipă)*: Dumneavoastră sînteți tatăl ! Recunoașteți că-i așa?

SPECTATORUL *(încearcă să pună întreaga chestiune într-o lumină rizibilă, arătîndu-se umorist)*: Doamna nu-i întru totul pe gustul meu.

CLOVNUL *(țipă)*: Ce face? Nu-i pe gustul dumneavoastră? Și totuși, îi seamănă tare mult doamnei cu care vă aflați aici !

SPECTATORUL *(impresionat penibil)*: Lăsați gluma la o parte !

CLOVNUL *(țipă)*: Nu glumesc, domnul meu ! *(Îi arde spectatorului o scatoalcă teribilă.)*

SPECTATORUL *(sare cît colo, își ia nevasta de mînă)*: De necrezut ! Dacă găsiți că asta-i comic, ei bine, eu nu găsesc nimic comic în asta ! Credeți că cu astfel de idei neroade o să aveți un public mai numeros, dar vă-nșelați ! Nu aici ! În provincie, se poate, aici însă nu. Cel puțin nu cu mine ! Cu mine nu ! *(Părăsește sala dimpreună cu soția, trîntind ușile.)*

CLOVNUL *(țipă în urma lui)*: Socotiți poate că o actriță e un nimeni?

HANNE *(țipă)*: Ai-ai ! Acum a plecat !

CLOVNUL *(țipă)*: Nu face gălăgie ! Doar nu era el.

HANNE *(țipă)*: Of, de-aș ști care-i tatăl, de-aș ști care-i tatăl !

CLOVNUL *(țipă)*: Aruncăm copilul la lada cu gunoi !

Arthur, în care spiritul Ideii cavalerești domnește asupra haosului, se va nărui în cele din urmă ca rezultat al ciocnirii dintre Arthur și fiul lui, Mordred: ceea ce Merlin, vlăstar al forțelor întunecate, refuză să împlinească, duce la bun sfîrșit Mordred, fiul regelui Arthur, întruchiparea Binelui. Ideea centrală a piesei, tratată detașat crud, se articulează lent în desfășurarea de respirație largă a acestei fresce dramatice, cu meticuloasă precizie: istoria, destinul aparținînd individului ori colectivității, se împlinește implacabil, fie că este cunoscut ori nu; cunoașterea sugerează strategeme pentru ocolirea lui, stratageme care conduc în linie încă și mai dreaptă la împlinirea aceluiași destin. Raportarea individului la soarta al cărei purtător se află a fi, e indiferentă: dacă este naiv spontană, soarta își urmează pur și simplu cursul, dacă, dimpotrivă, e reflexivă, deliberată, atunci lucrurile se împlinesc pe calea mijlocită de chiar această raportare. Vrăjitorul Merlin, Merlin artistul, căci meșteșugul vrăjitoresc se învecinează — pare a spune Dorst — cu cel artistic, prin faptul că ambele jonglează cu proiecții ale Realității și Ideii, face ca timpul

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

HANNE *(țipă)*: Nu, nu, nu, nu!
CLOVNUL *(țipă)*: Nu face gălăgie! Mă dor urechile!
HANNE *(țipă)*: Nici nu fac gălăgie! Copilul face gălăgie!
CLOVNUL *(țipă)*: Dacă copilul face gălăgie, trebuie să-i arzi vreo două! *(O izbește în burtă.)*
HANNE *(țipă)*: Aua! Aua!
UN DOMN ÎN LILIACHIU *(vine spre ei, strigă fandosit)*: Vai, dar încetați odată, încetați odată!
CLOVNUL *(se oprește din bătaie, holbează ochii)*: Ăsta ce mai vrea?
DOMNUL ÎN LILIACHIU: Mi-e milă de gîlma aceea, gîlmuța ceea mititică mă-ndu-ioșează.
CLOVNUL *(holbează ochii, apoi țipă către Hanne, hohotind de rîs)*: Gîlmuță! Ăsta-ți zice gîlmuță! Ha-ha-ha.
DOMNUL ÎN LILIACHIU: V-aș ruga să nu mă-nțelegeți greșit! Iau la mine copilul...
CLOVNUL *(țipă)*: Sînteți tatăl? *(Către Hanne)*: Tipul ăsta a fost?
HANNE *(se holbează.)*
DOMNUL ÎN LILIACHIU *(jenat)*: Tatăl? Nuu, nu sînt tatăl. Vreau doar să adopt copilașul.
CLOVNUL *(țipă)*: Ce face? Vrei să-l adoptezi, cînd nici măcar nu-i ești tată?
DOMNUL ÎN LILIACHIU: Ah, aș vrea să am un copil.
CLOVNUL *(țipă)*: Atunci fă-ți singur unul!
DOMNUL ÎN LILIACHIU: Eu... înțelegeți-mă, îmi repugnă... nu pot să fac asta.
CLOVNUL *(țipă)*: Ce face? Nu poți asta? (Către Hanne, țipă): Auzi, tipu' nu poa' s-o facă.
CLOVNUL și HANNE *(rîd cutremurîndu-se.)*
CLOVNUL *(țipă)*: Ei, bagă de seamă, îți vom arăta pe dată cum se face!
CLOVNUL *(se descheie la un pantof, îi aruncă Hannei poalele peste cap, în timp ce ea chicotește strident, bîțîindu-și cochet pieptul și dosul; iese la iveală un imens chilot roșu.)*
CLOVNUL *(țipă)*: Asta-i lenjeria!
DOMNUL ÎN LILIACHIU *(fuge)*: Vai nu, vai nu, leșin.
HANNE și CLOVNUL *(se holbează obtuzi, după el. Clovnul dă din cap. Se așează amîndoi, tăcuți și-așteaptă.)*

---

să gliseze înainte și înapoi, dezvăluind astfel viitor și trecut, dar *cunoașterea* aceasta oferă doar roadele amare ale oricărei cunoașteri, nepermițînd nici o abatere de la Marele Program. Tulburătoare tautologie: destinul se împlinește pe măsura împlinirii lui. Pesimism absolut? Există totuși o deosebire, fundamentală, între a cunoaște ori a nu cunoaște mersul lucrurilor: evenimentele se desfășoară la fel de orb, netulburate din curgerea lor, dar în primul caz le este conferit un sens. Mordred nu a fost investit cavaler, el i se opune regelui venind din afara Ordinii, și în asta constă, în fapt, și răul suprem, ce decurge din amestecul celor două principii. Ordinea înseamnă aici acea încercare de a așeza pe temelii noi relațiile dintre oameni, « utopia egalității » o numește autorul. În acest sens, *Merlin* reprezintă teatru politic, în care tragicul pe care Tankred Dorst îl repudiază, este cu toate acestea însoțitorul permanent al încercării eșuate a eroilor de identificare cu utopia.

ALEXANDRU AL. ȘAHIGHIAN

CLOVNUL *(după o vreme, țipă)*: Vine unul! Hanne! Ăsta-i! *(Sare în picioare, face o plecăciune, e politicos, se-ndreaptă spre domnul Rothschild)*: Ce mai faceți? Frumoasă-i vremea astăzi!
ROTHSCHILD *(duce mîna la borul pălăriei, dă să treacă pe lîngă el).*
CLOVNUL: Ați dormit bine? *(Îi face insistent semne Hannei să se apropie)*: Cum îi mai merge mamei dumneavoastră? — Populația lumii crește neîncetat. *(Se uită în jur, dacă Hanna e în preajmă, duce mîinile la spate, merge alături de domnul Rotschild, uitîndu-se plin de zel la acesta)*: — Da, da. E sănătos să te plimbi zilnic, mă plimb timp de-un ceas, după care mă odihnesc.
HANNE *(a ajuns lîngă ei.)*
CLOVNUL *(o înșfacă la iuțeală, o împinge înaintea domnului Rotschild, radiind)*: Ce plăcere că ne revedem!
ROTHSCHILD: Nu vă cunosc.
CLOVNUL *(țipă)*: Nu ne cunoașteți? *(Arată spre Hanne)*: N-o mai recunoașteți? *(Îi arde Hannei un picior, aceasta izbucnește deîndată în plîns.)* Vedeți! Sora mea vă recunoaște! Ba chiar și copilul vă recunoaște!
ROTHSCHILD: Care copil?
CLOVNUL *(țipă)*: Fiul dumneavoastră, domnul meu.
ROTHSCHILD: N-am nici un fiu.
CLOVNUL *(țipă)*: Vei avea însă chiar acum unul!
ROTHSCHILD: Exclus!
CLOVNUL *(țipă)*: Cum vă cheamă?
ROTHSCHILD: Eu sînt Monsieur Rothschild.
CLOVNUL *(țipă)*: Desigur, Monsieur Rothschild! *(Îl împinge pe Rothschild foarte aproape de pîntecul Hannei.)*: N-auziți? *(Se strecoară iute sub fusta Hannei, smiorcăie cu voce prefăcută de sugaci)*: Papa! Papa Rothschild! Papa! *(Iese de sub fustă.)*: Felicitări, Monsieur Rothschild! Ce bine că aveți un moștenitor! La vîrsta dumneavoastră! Un copil atît de frumușel! Un fiu atît de reușit!
ROTHSCHILD: la mai lăsați-mă în pace! Am altele pe cap. Pregătesc o mare tranzacție financiară.
CLOVNUL *(țipă)*: Vă abandonați copilul? Asta-i o cruzime și o josnicie! Barem faceți-mi cadou cilindrul dumneavoastră. *(Îi ia pălăria.)*
ROTHSCHILD: Dacă nu-mi dai pace, chem poliția.
CLOVNUL *(țipă)*: Na-vă vechitura asta de pălărie! Cel puțin dați-mi o marcă pe ea!
ROTHSCHILD *(îi dă banii, își pune cilindrul, pleacă.)*
CLOVNUL *(țipă)*: Păi ăștia-s doar zece gologani! Cu banii ăștia nu poți crește un copil. *(Vine un cavaler)*
CLOVNUL *(țipă)*: Iată și o cutie de conservă! Nu, e totuși un om. Voi proceda de data asta cu totul altfel. Nu scot nici un cuvînt, sînt mut ca un pește! Mă culc în mijlocul drumului și mă fac că-s un pietroi. El se va împiedica și va cădea peste mine, iar noi îl prindem.
HANNE *(țipă)*: Dar tu nu ești un pietroi!
CLOVNUL *(țipă)*: Păi asta n-are de unde s-o știe. Mă prefac că sînt.
HANNE *(țipă)*: Doar nu ești pietroi!
CLOVNUL *(țipă)*: Ba da! Sînt pietroi!
HANNE *(țipă)*: Nu, nu ești pietroi!
CLOVNUL *(țipă)*: Ba da! Sînt pietroi.
(Cavalerul a trecut în acest timp de ei, ocolindu-i.)
CLOVNUL *(se uită după el, țipă)*: Uite-l c-a plecat!

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

HANNE *(ţipă văitîndu-se)*: Asta era cel mai frumos! Ce păcat, a plecat acum!
CLOVNUL *(ţipă)*: Şi eu plec acuşica! M-am săturat! La revedere! *(Pleacă).*
HANNE *(ţipă)*: Nu, nu, rămîi cu mine, n-o părăsi pe sora ta.
CLOVNUL *(imitîndu-l pe Rothschild)*: Dă-mi pace, am alte griji pe cap. Pregătesc o mare tranzacţie financiară.
HANNE *(ţipă)*: Copilul! Vine copilul! Au! Au!
CLOVNUL *(ţipă)*: Nu, nu, nu acum! Te-nşeli!
HANNE *(ţipă)*: Ba da! Ba da! Ia uită-te!
CLOVNUL *(ţipă)*: Nu! Nu! *(Îi ridică fustele)*: Stai acolo! Stai unde eşti! N-avem decît zece gologani pentru întreg viitorul tău.
HANNE *(ţipă)*: El însă vrea!
CLOVNUL *(ţipă)*: Dar eu nu vreau!
HANNE *(ţipă)*: Aua! Au! Au!
CLOVNUL *(e cuprins de tremurici)*: Mi-e teamă, mi-e teamă! *(Se închirceşte, se rostogoleşte ca o bilă, urlînd, peste întreaga suprafaţă pînă într-un colţ, unde rămîne locului, jeluindu-se.)*

3 Naşterea lui Merlin, Diavol şi Duhuri

Un cîrd de demoni păgîni ţîşnesc din păduri. Pămîntul se-ntunecă, aripile diavolului acoperă soarele.

DIAVOLUL

Lumina, bezna, huma şi cu cerul —
Topite laolalt' şi înturnate-n haos
Fie! Sfărmaţi lucrarea lumii, voi stihii!
De-o fi să dăinuie pămîntul, daţi-i loc
Şi viaţă născăturii celei hîde,
Ce prorocirea vi-o sporeşte-n faima ei!
Hecate-mpărăteasa umbrelor! Lucina!
Auzi, tu, Proserpina! Ceres cheamă,
Din noaptea stigică, pe ursitoare!
Goniţi cu vîntu-naripat, nu daţi răgaz ca
Moartea să îi afle, pe ea şi pruncul ei.
Săriţi, voi duhuri din adîncul tinei!
Ceacîro, tu, Ericto! Iute veniţi,
Înfăţişaţi-vă şi ajutaţi copilul!
Îţi mulţumesc, Hecate, slavă ţie!
Grăbeşte-te spre ei, ajută pe-ursitoare
Şi curmă-i spaima aprigei dureri,
Pentru ca cel vlăstar dintr-al gheenei sad
Să se-ntrupeze omeneşte.
(Hanna geme şi ţipă.)

UN DUH AL LUMII SUBPĂMÎNTENE

Cu drag şi-adună soarta întregile-i puteri,
Împreunînd în prunc ştiinţele şi arta,
Darul de profeţire-a vremii viitoare,
Iară privirea sa, cunoscătoare, adîncă,
Ridică-n jurul cestui ostrov dig de stîncă.

DIAVOLUL

Merlin! Va da înconjur lumii acest nume,
Suflarea omenească-n minunare,
Va sta în veci iar pizma, plînge-va.
Ursita rea îşi unduie aripa.
Iar lumea-i va cînta lui Merlin fapta.

Demonii dau tîrcoale, roiesc în jurul Hannei. Aerul vibrează de scîncetul a sute de voci, ce creşte şi descreşte şi iarăşi creşte, şi în care se pierd gemetele celei ce naşte. Scîncetul explodează în cele din urmă în ţipătul asurzitor a o sută de voci. Trupul colosal îl ivește pe Merlin.

Acum totul s-a liniştit. Pămîntul e scăldat de lumina cenuşie a primei zile. Diavolul şi duhurile au dispărut. Merlin, un bărbat înalt, bărbos, gol, zace pe jos în atitudinea unui nou născut. Îşi freacă ochii, îşi priveşte mîinile, îşi mişcă degetele în faţa ochilor. Se aşează în capul oaselor, cercetează cu interes jocul degetelor de la picioare. Se ridică, cade, se ridică din nou, face cîţiva paşii, se obişnuieşte foarte repede să-şi mişte membrele în mod potrivit. Găseşte în cele din urmă un ziar şi se aşează pe un bolovan, pentru a-l citi.

Hanne şade pe jos şi îl priveşte transfigurată pe fiul ei Merlin.

CLOVNUL *(scînceşte)*: E atîta linişte! Surioară, s-a născut copilul?
HANNE *(nu aude ce spune, îl priveşte pe Merlin)*
CLOVNUL *(se apropie şovăitor)*: Vai, ce naştere grea! Mă simt zdrobit de-a binelea! *(Se holbează la Merlin)*: Cine-i tipu'?
MERLIN *(lasă o clipă ziarul, îl priveşte, cu seriozitate)*: Eu sînt copilul.
CLOVNUL: Ce face? Tu eşti copilul? *(Aleargă în jurul lui Merlin.)*
MERLIN: Bună ziua, unchiule!
CLOVNUL: Ce face? Mă cunoşti? *(Se trage îndărăt, răcneşte la Hanne)*: Ceapa asta ţi-ai găsit s-o prăseşti?
HANNE *(mîndră)*: Un copil atît de frumos!
CLOVNUL: Ai orbul găinilor, sau ce? Este un copil *urît*, un copil cu barbă! Un copil cu ochelari! Un copil cu molari, un copil cu o voce de bas înfiorătoare! Ce să facem cu aşa ceva? Ce ne facem, că ne mănîncă urechile! De-aşa ceva nu mai scapi! Măcar de l-am fi vîndut cît încă se mai afla în burta ta! Nu putea fi văzut atunci. Da' acum, cine ne mai ia beleaua de pe cap? Ba pe deasupra e şi prea grăsan pentru a cerşi!
HANNE: Un copil atît de frumos!
CLOVNUL: Dacă-l arunc la lada de gunoi, picioarele-i vor atîrna afară.
MERLIN *(strigă)*: Fii fără grijă, unchiule!
CLOVNUL: Auzi, să n-am grijă! Dar cum să te hrănim! Am doar zece gologani în buzunar!
MERLIN: Ai o sută de mărci în buzunar, unchiule.
CLOVNUL: Mai eşti şi obraznic, mă, ceapă!
MERLIN: O sută de mărci!
CLOVNUL: Zece gologani! *(Vrea să-l bată.)*
HANNE: Lasă-mi copilaşul în pace! Sărmanul meu copilaş!
MERLIN: O sută de mărci!
CLOVNUL: Na! Zece gologani! *(Vrea să scoată gologanii, îşi dă seama că are mult mai multe monezi, scoate la iveală mereu altele, rînjeşte la fiecare, apoi îşi reia iute mina severă, încercînd să-i ascundă lui Merlin pleaşca financiară.)*
MERLIN: Ei? Cîţi bani ai în buzunar, unchiule?
CLOVNUL: Ce întrebare impertinentă! Vrei poate să mă spionezi? Şi în clipa în care n-aş mai fi atent — *(mişcare din mînă: să-l fure.)*

@Asociaţia Ziariştilor Independenţi din România

HANNE: Cîți bani ai?
CLOVNUL: Am muncit din greu pentru bănuții din buzunărașul meu! I-am condus afacerile domnului Rothschild, care mi-a spus că nu se poate lipsi de mine.
(Merlin citește din nou ziarul. Clovnul se uită la el chiondoriș: știe oare Merlin cum de-a ajuns bănetul la el în buzunar?)
MERLIN *(salută pe cineva din public.)*
CLOVNUL: Ce faci?
MERLIN: L-am salutat pe domnul acela din spate.
CLOVNUL: Cunoști pe careva aici? Cine-i acela?
MERLIN: E domnul pe care l-ai plesnit adineaori.
CLOVNUL: Plesnit? Eu? Eu, nu! Care domn?
MERLIN: Uite-l, șade colo în spate. S-a întors.
CLOVNUL *(jenat)*: Așa? Drăguț din partea lui.
MERLIN: Cere-i scuze domnului.
CLOVNUL *(către domnul din public)*: Scuzați-mă, domnule! *Către Merlin*: Da' de unde știi toate-astea?
MERLIN: *(nu-i dă nici un răspuns)*.
CLOVNUL *(derutat, se mai înclină încă o dată)*: Domnul meu, îmi pare tare rău c-ați încasat-o după cum trebuia. *(Către Merlin)*: E de-ajuns?
MERLIN *(încuviințează din cap.)*
CLOVNUL: Vezi și tu cîte-am făcut pentru tine! Am alergat în toate părțile și ți-am căutat un tată. Ba ne-am lăsat și pălmuiți pentru asta! Atît ne-am chinuit! Și cu cine n-am vorbit pentru tine! Cu candidați de toate soiurile!
MERLIN: Știu, știu.
CLOVNUL: Știi! Știi! Ba unul chiar era din tablă, asta precis n-o știi.
MERLIN: Da. Era un cavaler.
CLOVNUL: Ce era ăla?
MERLIN: Era un cavaler, Sir Orilus, care vrea s-ajungă la Camelot, la Masa Rotundă a regelui Arthur.
CLOVNUL: Ce mai e și asta? Masa Rotundă a Regelui Arthur? N-am mai auzit de așa ceva. Nici nu există.
MERLIN *(iritat)*: Nici nu există încă.
CLOVNUL: De ce să se ducă individu' undeva, unde încă nu există nimic?
MERLIN *(ocolește întrebarea, spunînd după o tăcere mai lungă)*: Nici n-ar fi trebuit să-ți dai vreo osteneală, îmi cunosc tatăl.
CLOVNUL: Îți cunoști tatăl? — Hanne, îl știe! — De ce n-ai spus asta de la bun început?
MERLIN: Cum așa? Nici măcar nu mă născusem încă!
CLOVNUL: Mda, așa-i. Da' așa, un semn cît de mic ai fi putut să ne dai. Cît m-am mai chinuit! — Și cine-i? E bogat?
MERLIN: Nemărginit!
CLOVNUL *(către Hanne)*: Hanne, e bogat!
HANNE *(radioasă)*
CLOVNUL: Da' ia zi, prea darnic nu cred să fie!
MERLIN: E un risipitor! Nu trebuie decît să-i faci pe plac.
CLOVNUL: Maică-ta i-a făcut-o pe plac!
HANNE *(rînjește)*: Da, Da!
CLOVNUL: Hanne, sîntem solvabili!
HANNE *(jubilează)*.
CLOVNUL: Și unde locuiește dumnealui? Trebuie neîntîrziat să mergem la el.

MERLIN: Nu-i chiar atît de simplu. E mereu plecat. În călătorii.
CLOVNUL *(se uită la Merlin, dezamăgire profundă)*: Atunci am încurcat-o iarăși! Bogat, nobil și generos, — ah, mai bine nu mi-ai fi spus-o! Dacă tot nu izbutim s-ajungem pîn'la el, barem să fie sărac și zgîrcit! Prefer așa.
MERLIN: Ia uite, unchiule! Vine!
CLOVNUL *(cu spatele la el)*: Lasă-mă! Sînt dezamăgit!
Diavolul și-a schimbat înfățișarea. Dintr-un car funerar napolitan sare un domn de-o eleganță aleasă. Șchioapătă ușor. Fardat, pălărie mare, neagră, mănuși, peste ele inele, pe umăr ține un șobolan.
DIAVOLUL *(se uită-n jur, se-ndreaptă spre Merlin)*: A, fiul meu?
HANNE *(îl zărește, oftează de plăcere)*: Oh, Oh!
DIAVOLUL *(nu-i acordă nici o atenție, se plimbă în jurul lui Merlin)*: Excelent! Excelent! Ia să vedem! *(Îi pipăie capul, caută coarnele)*: Bun! Foarte bine! Totul e în regulă! *(Îl pipăie ca pe un animal la tîrgul de vite)*: Mușchiulos, bun, bun. *(Cu un gest brusc îi desface maxilarele, i se uită în gură)*: Remarcabil! Îmi place! Voinic! *(Îi trece mîna peste sex, pentru a verifica)*: Bun, bun! Bărbat! *(Merlin îi dă un ghiont. Diavolul rîde)*: A, colosal! Se sfiește, tînărul domn! Îmi cer iertăciune că rîd. Sînt încîntat, mă bucur că fiul meu e-un om adevărat. *(Cu gest grandilocvent)*: Tatăl tău se află înaintea ta, fiule! Sînt tatăl tău! *(Așteaptă să fie salutat)*
MERLIN *(țeapăn)*: Bună ziua, tată.
DIAVOLUL *(dintr-odată, cu spaimă)*: Piciorul! *(Înșfacă piciorul lui Merlin, acesta cade. Diavolul contemplă extaziat piciorul gol, alb, de om.)* Cît e de bine modelat! Ce frumos! O, picior de om, frumos și alb!
HANNE *(s-a dus lîngă el, vrea să i se dea și ei atenție)*: Dragă domnule!
CLOVNUL *(intervenind și el)*: Sînt fratele surorii mele și voi fi în curînd cumnatul dumneavoastră, atunci cînd veți conduce pe mama copilului dumneavoastră în fața altarului.
HANNE: O, da, o, da, scumpul meu domn!
DIAVOLUL *(face pași grațioși de menuet pe muzica ce cîntă, o ia de mînă pe Hanne conducînd-o cu neasemuită eleganță la o parte)*: Mademoiselle, am toate motivele să-mi amintesc cu deosebită încîntare de clipele pe care le-am petrecut în îmbrățișările dumneavoastră atît de însuflețitoare. *(Muzica se întrerupe. Diavolul îi dă un picior, ea se-mpleticește, cade și rămîne pe jos, holbîndu-se cu gura căscată de uimire.)*
CLOVNUL: Domnul meu! Așa ceva nu se face! N-aveți voie să faceți asta decît după ce v-ați însurat cu ea!
DIAVOLUL: Ești prea îndrăzneț.
CLOVNUL: Ori însă, un șut te costă o sută de mărci.
DIAVOLUL: Dat fiind că sînt azi într-o dispoziție excelentă, de bucurie că am un fiu atît de reușit, am chef să mă arăt darnic. Vezi inelul acesta? Ia vino mai aproape! Un diamant scînteietor! Nu-i așa?
CLOVNUL *(se uită)*: Da, da.
DIAVOLUL: Și impecabil șlefuit!
CLOVNUL: Da, da. Inelul îl luăm!
DIAVOLUL: Iată-l. Poftim! *(Cu o mișcare rapidă îi trece inelul peste față. Tăietura sîngerează).*
CLOVNUL *(mut de spaimă, se tîrăște pînă la Hanne și se-așează-acolo, tăcut.)*
DIAVOLUL *(scoate inelul, îl aruncă celor doi.)*
CLOVNUL *(nu se-ncumetă să-l ridice.)*

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

Diavolul își examinează fiul

DIAVOLUL *(se uită peste umărul lui Merlin)*: Ce citești?
MERLIN: Ziarul de azi.
DIAVOLUL: Și cu ce te-alegi de pe urma lui?
MERLIN: Pulsul clipei. « Acum, acum, acum. »
DIAVOLUL: Te-amuză?
MERLIN: Parcă-mi lipsește ceva . . . dar n-aș ști să-i spun pe nume.
DIAVOLUL: Vrei să zici: viitorul.
MERLIN: Viitorul? — Acum e acum. Dar celelalte . . .
DIAVOLUL: Ceea ce urmează să mai vină, ceea ce oamenii, aflați în prezentul lor, nu știu încă.
MERLIN *(se gîndește, prudent)*: Moartea —
DIAVOLUL: Da! Toate sfîrșesc cu moartea!
MERLIN: Moartea nu mi-o cunosc!
DIAVOLUL *(arată spre Hanne și spre Clovn)*: Și cei doi? În amiaza vieții?
MERLIN *(se uită într-acolo, se sperie)*: Ce sfîrșit cumplit! O, bieții oameni de pe-acest pămînt! *(Se uită peste capetele spectatorilor)*: Sfîrșesc atît de cumplit! *(Se chircește, își acoperă capul cu ziare, se jeluiește.)*
DIAVOLUL: Tu nu! Tu nu! Bucură-te că ești fiul meu, viața ta nu sfîrșește în moarte.
MERLIN *(se ițește de sub mormanul de ziare)*: Voi ședea într-un desiș de spini.
DIAVOLUL: Alte imagini! Privește bine, fiule!
MERLIN: Bărbați de fier . . .
DIAVOLUL: Cum?
MERLIN: Bărbații de fier strînși în cerc . . . în jurul unui iaz? Oare acesta-i un iaz?
DIAVOLUL: Nu, nu, alte imagini!
MERLIN *(caută să zărească altceva)*: Un cal . . .
DIAVOLUL: Ce fel de cal?
MERLIN: Înăuntru se ghemuie soldați.
DIAVOLUL: Aha, Războiul Troian, Calul Troian! Ăsta-i trecutul, nu viitorul. — Mai departe!
MERLIN: Păpușa cu încălțări de plumb plutește deasupra prafului și a pietrișului.
DIAVOLUL: Da! Mister Neil Armstrong pe lună.
MERLIN: Pe lună? *(Se uită în sus)*: Cînd s-a întîmplat asta?
DIAVOLUL: Asta n-a fost încă! Acesta-i viitorul. Asta urmează să se-ntîmple!
MERLIN: Așadar am amintiri din viitor?
DIAVOLUL: Da. Ai moștenit asta de la mine.
MERLIN *(șovăind)*: Regele și copiii sfîrtecați . . .
DIAVOLUL: A fost, a fost! Irod, — un rege minunat.
MERLIN: O uriașă beșică plutitoare . . . în aer . . .
DIAVOLUL: Zeppelin! Urmează.
MERLIN: O mulțime neagră de oameni, vînzoleală . . . Palatul de Iarnă?
DIAVOLUL: Da. Îl iau cu asalt! Urmează!
MERLIN: Inimi strămutate . . .
DIAVOLUL: Transplantare de organe! Urmează!
MERLIN: Regele Valsului? *(Clatină din cap.)* Regele? — Din ce țară?
DIAVOLUL: De dansat dansează cu toții.

MERLIN: Da, frumos! Văd acum, îmi amintesc, frumos! Urechea mea, picioarele mele își amintesc! *(Începe să danseze.)*
DIAVOLUL: Bravo!
MERLIN *(a priceput)*: Urmează!
DIAVOLUL *(dă din cap.)*
MERLIN *(înțelegînd deodată)*: Nu-i un iaz. E o masă rotundă! O sută de cavaleri strînși în jurul mesei uriașe!
DIAVOLUL: Ce fel de masă?
MERLIN: Urmează! Urmează!
DIAVOLUL *(potolindu-l)*: Nu, asta-i doar o închipuire! Există și închipuiri, fiule. Asta nici n-a existat și nici nu va urma!
MERLIN: Ba da, ba da, urmează! Am început să mă descurc! Pe unul dintre acei cavaleri l-am și întîlnit azi dimineață. Un individ grăsan și voinic . . . știu și cum îl cheamă!
DIAVOLUL *(furios)*: Așa ceva nu trebuie să fie!
MERLIN: A, pentru că-l supără pe tatăl meu?
DIAVOLUL: Alte imagini!
MERLIN *(vrea să-l supere)*: Masa Rotundă, Masa Rotundă!
DIAVOLUL: Prostii!
MERLIN: Sir Orilus! Îl cheamă Sir Orilus. Văd masa! O lume frumoasă, bine orînduită!
DIAVOLUL: Alte imagini!
MERLIN: Nu, nu, nu!
DIAVOLUL: Neîndoios că vezi și altele, cu totul altele!
MERLIN: Oameni în cuptoare de foc.
DIAVOLUL *(mulțumit)*: Vremuri mărețe!
MERLIN *(își închide ochii)*: Ard! O văd bine!
DIAVOLUL: Prea multă gingășie, fiule.
MERLIN: Nu vreau să știu viitorul. Dă-mi pace.
DIAVOLUL: Ascultă, tu nu ești ca alți oameni, tu ești Merlin, fiul meu, și am ceva de gînd cu tine. De aceea te-am zămislit.
MERLIN *(face un semn plictisit cu mîna, dă să dispară îndărătul unui copac)*.
DIAVOLUL: Fii atent! Ascultă-mă! Tu ai o menire! Vei săvîrși lucruri mărețe, îți vei folosi forțele magice, cunoașterea viitorului, darul profetic, puterea vitală ce va dura veacuri în șir, fantezia și măiestria artistică, toate astea le vei folosi pentru a-i elibera pe oameni.
MERLIN *(dindărătul copacului)*: Să eliberez oamenii?
DIAVOLUL: Da. Din însărcinarea mea.
MERLIN *(dindărătul copacului)*: Atunci nici nu vreau s-aud despre ce-i vorba.
DIAVOLUL: Sînt tatăl tău! Va trebui s-asculți de mine.
MERLIN *(semn plictisit din mînă)*: Da, da.
DIAVOLUL: Să-i eliberezi pe oameni pentru a face răul! Răul e adevărata lor natură. În el se află ascunsă plăcerea lor, asta le e ursita.
MERLIN *(apărîndu-se)*: Bine? Rău? Nu știu ce-i asta, încă nu mă pricep la așa ceva.
DIAVOLUL: Sarcina ta, Merlin, e să-i faci să nu se mai teamă de rău.
MERLIN: Fă-o singur, dacă ții atît de mult la asta!
DIAVOLUL: Nu pot! Se sperie de mine. De aceea am nevoie de unul ca ei. De tine n-or să se sperie, Merlin.
MERLIN: Nu știu dacă s-o fac . . . Poate . . . Poate nu.

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

DIAVOLUL: Cum! Îndrăznești să nu mă asculți? Trebuie să asculți de cuvîntul tatălui tău!

MERLIN: De ce? Poate pentru că așa stă scris în Biblie?

DIAVOLUL: Nerușinatule! Anarhistule!

MERLIN: E drept că Diavolul mi-e tată, dar maică-mea e o femeie cucernică. Așa se face că sufletul mi-e cuprins și de sentimente pioase.

DIAVOLUL: Sentimente pioase! Șleampăta asta! Curva asta de-nchiriat cu ora!

MERLIN: Dominus regnat, maiestatem indutus est,
indutus est Dominus potentiam, praecinxit se,
et firmavit orbem terrarum...

DIAVOLUL: Te voi sili!

MERLIN: Nu poți asta! Sînt om, pot să mă apăr. *(Se cațără în copac făcîndu-și rugăciunea):*

...qui non commovebitur.
Firma est sedes tua ab aevo,
ab aeterno tu es.
Extollunt flumina, Domine,
extollunt flumina vocem suam.
Potentior voce aquarum multarum,
potentior aestibus maris:
potens in excelsis est Dominus.

(Se cațără pînă sus în coroana uriașă.)

DIAVOLUL: Usca-s-ar copacul acesta!

MERLIN: Urc, urc tot mai sus pînă-n ceruri!

DIAVOLUL *(turbează stînd jos, încearcă să-l lingușească):* Îmi cer iertare, prea am fost nerăbdător cu tine! Vei avea putere! Vei vedea cum este cînd ai în mînă puterea! Îndărătnic nerod ce-mi ești! Coboară la tătucul tău! Am planuri mărețe cu tine! Mărețe! — Pleacă spre Wales, vei vedea că acolo va începe faima ta! Du-te la regele Vortiger! În Wales. Regele Vortiger își va pleca urechea la spusele tale, iar tu îi vei prevesti sfîrșitul! Pleacă în Wales! — Hai să nu ne mai certăm, copilul meu drag! Mă auzi? Gîndește-te! Chibzuiește în liniște! Mai vorbim noi! Merlin!

MERLIN *(strigă de sus de tot):* Ce-ai spus? Abia te aud!

DIAVOLUL: Rămîi cu bine, fiule.

MERLIN: Piei Satană! Vorbește ce vrei! Eu însă voi întemeia Masa Rotundă!

(Diavolul urcă în trăsură și pleacă. Tăcere. După o vreme, Merlin se dă jos din copac, se uită în jur. Aruncă ziarul de-o parte.)

CLOVNUL: A plecat?

MERLIN: Da, a plecat!

CLOVNUL *(se ridică, înșfacă inelul care încă se mai află pe jos, țipă în urma Diavolului):* Mă, zero umplut! Mă, animal puturos! Ești un... un vierme! Profanator de copii! Terorist! Capitalist îmbuibat! Mă, putoare de budă! Scroafă ce ești! Dos de maimuță! Cioară! Căcănar! Bastard! Frizer! Catolic nenorocit! Sifiliticule! Literat împuțit! Curvar! Hoitar necrofil! — Așa! Știe acum ce cred despre el!

HANNE: Dos de maimuță!

CLOVNUL *(către Merlin, țipă):* Citește liniștit mai departe! Nu vrem s-avem nimic de-a face cu tine! Tu ești de vină! Nu te-aș mai fi văzut!

4 Lupta dragonilor

Regele barbar Vortiger. Vrăjitoarea lui Merlin.

Wales. Regiune pustie. Un zid ciclopic, un turn ciclopic.

Zidul se prăbușește huruind. În spate devine vizibilă o schelărie, pe care stau regele barbar Vortiger cu suita lui barbară, și vrăjitorul Proximus. Cu toții sînt niște uriași de culoarea cenușie a lutului.

(...)

Vuiet și uruit subteran, ca înaintea erupției unui vulcan.

Zidul se fisurează. Într-un loc se rupe. Printre sfărîmături își croiește drum un cap de dragon. Un munte începe să se miște: spatele dragonului. O limbă de foc izbește orașul, care piere în flăcări. Pămîntul se cască, arteziene roșii țîșnesc, se revarsă peste oamenii care se aruncă urlînd la pămînt, ard.

VORTIGER: Pămîntul ne va înghiți, cerul ne vrea pieirea!

Tăcere.

Regele Vortiger și suita lui se ridică amețiți și temători din praf.

VORTIGER: Pămîntul e pustiu, copacii frînți! Oamenii mei se zvîrcolesc în cenușă! Mi-e frică. Merlin!

MERLIN: Sînt aici!

VORTIGER: Ce s-a-ntîmplat, ce-a fost asta?

MERLIN: Sub zidul tău se luptă doi dragoni, de aceea s-a prăbușit. Se luptă turbat și se zvîrcolesc și se izbesc unul pe celălalt, de asta se frînge pămîntul și crapă pietrele.

VORTIGER: Am văzut! Am văzut! Ochii-mi sînt încă orbiți de tot ce-am văzut!

CLOVNUL *(se scutură de cenușă, jalnic):* Și eu am văzut!

VORTIGER: Ce vor să-nsemne astea?

MERLIN: Nu-ți voi spune, rege.

VORTIGER: Mi-o vei spune.

MERLIN: Mă vei pedepsi.

VORTIGER: Te voi răsplăti.

CLOVNUL: Atunci spune-mi-o mie, Merlin, iar eu o voi spune regelui.

MERLIN: Dragonul roșu este regele Uther, dușmanul tău. Dragonul alb ești tu însuți.

CLOVNUL: Dragonul alb ești tu!

(Așteaptă răsplata.)

VORTIGER: Cine învinge?

MERLIN: Lupta e indecisă. Dar în cele din urmă...

VORTIGER: ...înving eu?

MERLIN: Nu spun nimic!

CLOVNUL: Cîștigi! Tu cîștigi!

(Ține palma deschisă)

VORTIGER: Înving?

CLOVNUL *(dă din cap cu putere, deschide iarăși gura pentru a spune):* « Cîștigi! », *(nu izbutește însă să spună nimic, smucește capul înainte, varsă un șuvoi de sînge)*

VORTIGER *(îl lovește.)*

CLOVNUL *(țipă):* Au! Nu-s de vină! Merlin! Merlin mi-a făcut farmece!

MERLIN: O lumină sîngeroasă
crud strălуce
peste lumea îngrozită.

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

5 ## Regele Uther Pendragon îl învinge pe regele Vortiger

Darabană dezlănțuită de tobe, trîmbițe stridente. Oastea lui Uther Pendragon dă năvală. Colosul Vortiger se apără, dar e ucis, oștenii lui fug care încotro. Clovnul vrea s-o tragă după el pe Hanne și să fugă, ea însă vrea să ajungă la Merlin, care stă liniștit, indiferent la tot ce se întîmplă în jur. Hanne nu izbutește să ajungă la el și în cele din urmă cei doi, Clovnul și Hanne, sînt tîrîți de gloata ce fuge. Cade noaptea, apoi o nouă zi)

Victoriosul Uther Pendragon și oastea sa.

MERLIN

Triumfătorul Uther Pendragon !
Lumină ce răsări ! Te salutăm azi, rege.

UTHER PENDRAGON

Merlin, dezvăluie cu duh profetic,
ce-am vrea s-aflăm. Știm ce amenință imperiul
și-al nostru tron, tu însă, înțelepte
ce vezi cu limpezime viitorul,
ia-mi teama de pe suflet și dă-mi sfat:
Saxonii să-i alung fără cruțare?
Să stăpînesc în pace ce posed
în Wales și în Britania?

MERLIN

Poartă-ți coroana-n fericire, rege.
De neclintit e pentru om divina vrere.
Eu vă voi arăta ce duhu-mi spune
și veți privi-n oglindă viitorul.
Iată-i, iscați de-al meu cuvînt, pe regii
ce-odat' vor stăpîni aci al vremii mers.

Viziune

Regele Arthur și cavalerii săi apar pe cer.
Nebuloasele stelare palpită, iau forma unei uriașe figuri scînteietoare: regele Arthur; și din străfundurile timpului se ivesc regi și cavaleri ce i se închină.
UTHER PENDRAGON: Cine-i acest rege? Ce-nseamnă asta?

MERLIN

Acela este fiul vost', alesul,
la care-n primăvara vieții chiar,
supuși se-nchină treisprezece regi
și lumea-ntreagă faptele îi laudă
căci unul nu-i, de teamă și iubire
să nu se plece-n fața brațului de fier.
Și depărtate vremi mai poartă știre
de riga Arthur și voinicii săi.

6 ## Preafrumosul cîntec al îngerilor din tării

TREI ÎNGERI

Domini est terra et quae replent eam,
orbis terrarum et qui habitant in eo.

Nam ipse super maria fundavit eum,
et super flumina firmavit eum.

(. . .)

DEMOCRACY
Cavalerii Mesei Rotunde

REGELE ARTHUR

O victorie și încă una, și nu
cea din urmă ! Stindardul lui Merlin
flutură-nvăpăiat deasupra capetelor,
dușmanu-l pîrjolește. Săbiile
nu le vîrîm în teacă, măreață ne e cauza !
Nu ne e granița o piatră aruncată-n cîmp,
despărțitoare de imperii, nici valul
înspumat, ce marea de uscat desparte,
ci sabia e hotarul: pînă acolo
unde-ajunge ea, se-ntinde și credința noastră
într-o lume mai frumoasă. E un
război sfînt cel dus de noi, nu căsăpire și
pîrjol ca-n vremi barbare.

SIR KAY: Atîtea războaie ! Și pe toate le-am cîștigat ! Din toate am ieșit învingători.
SIR GIRFLET *(entuziasmat)*: Tuturor le-am dat la cap.
SIR ORILUS *(sosește printre ei, iritat, către Sir Girflet)*: Cui i-ai dat la cap?
SIR GIRFLET: Tuturor ! Tuturor ! I-am bătut pe dușmanii noștri, am băgat spaima în ei !
(Sir Orilus se așează morocănos lîngă ceilalți).
REGELE ARTHUR: S-ar putea însă . . . să vină o vreme . . . *(Se oprește.)*
SIR GIRFLET: Ce zice regele?
REGELE ARTHUR: Leul mănîncă iarbă !
SIR LAMORAK: Ce vrei să spui, rege Arthur? Ce înseamnă asta?
REGELE ARTHUR: Merlin !
MERLIN *(apare sus)*: Ai spus că leul va mînca iarbă.
REGELE ARTHUR: A fost așa, o idee. Dar nu știu mai departe. Spune-mi tu, Merlin ! Spune-mi ce gîndesc !
(Printr-un farmec, Merlin preface Masa Rotundă într-o utopică Grădină paradisiacă: utopia unei lumi devenită pașnică. Leul, mielul, Sir Orilus și cîțiva cavaleri se suie pe masă, umblînd ca în vis. Sir Orilus dă jos armura, așezîndu-se printre flori: un bărbat grăsuț, golaș, trandafiriu. Cîntă cu voce frumoasă, înaltă, un cîntec despre viața în paradisul terestru).
SIR ORILUS *(cîntă)*:

Most sweet and pleasing are thy ways, oh God,
like meadows decked with crystal streams and flowers,
thy path no foot profane hath ever trod
nor hath the proud man reached in thy bowers
there lives no vulture, no devouring bear
but only doves and lambs are harboured there
the wolf his young ones to their prey doth guide
the fox his cubs with false deceit endues
the lion's whelp sucks from his dam his pride

@Asociatia Ziaristilor Independenti din Romania

in hers the serpent malice doth infuse
the darksome desert all such beasts contains
not one of them in Paradise remains.

(În timp ce cîntă, se-ntunecă și apoi se face din nou lumină. Sir Orilus șade buimăcit pe masă, gol, înconjurat de piesele armurii sale.
Rîsete puternice.)

SIR ORILUS *(sare furios în picioare, își strînge armura și pleacă.)*
REGELE ARTHUR: Leul mănîncă iarbă ! O lume pașnică ! Într-adevăr, la asta m-am gîndit. S-a isprăvit cu războaiele !
SIR AGRAWAIN *(batjocoritor)*: Da, iar peștele se plimbă pe uscat.
SIR GIRFLET *(către regele Artur)*: Ce vrei să spui cu asta?
REGELE ARTHUR: Vremuri viitoare.
SIR SEGRAMOUR: Și atunci cînd se iscă o învrăjbire?
REGELE ARTHUR: Poate nu vor mai fi motive. Poate că pămîntul va fi împărțit.
SIR GIRFLET: Socoți că nimeni nu va mai jindui după pămîntul altuia și că nu va mai trebui apărat?
REGELE ARTHUR: Da, poate că va aparține tuturor.
SIR GIRFLET: Dar asta-i cu neputință !
SIR LANCELOT: Și cum rămîne cu onoarea? Virtutea? Dreptatea pentru care trebuie să luptăm? Fidelitatea? Curajul?
SIR GAWAIN: Crezi că un cavaler nu va mai trebui să lupte pentru toate astea, rege?
SIR LAMORAK: Dacă n-am mai lupta pentru ele, am putea tot atît de bine să ne angajăm la varieteu. Să apărem ca trupă înveșmîntată în portul secolului al noulea ! N-ar mai avea sens nimic din ceea ce facem.
SIR AGRAWAIN: Și dacă Sir Segramour țipă că-i mai tare ca mine?
SIR SEGRAMOUR *(sare în picioare)*: Păi chiar sînt !
SIR AGRAWAIN: Ba nu ești ! Ești un fanfaron !
SIR GIRFLET *(se ridică)*: Pentru ce trăiește omul?
Ce-l face să trudească o viață întreagă? *(Se așează la loc.)*
MARK TWAIN: Rege Arthur, sînteți încolțit de oamenii dumneavoastră, nu-i lăsați să vă abată din drum. Sînt capete înguste, prizonieri ai timpului lor. Dumneavoastră păreți să aveți o minte limpede, ce vede în viitor. Ați avut o idee bună, gîndul ce v-a trecut prin minte este bun. Felicitări. Lăsați de-o parte toate aiurelile astea și folosiți-vă de mintea dumneavoastră sănătoasă. Așa ajungi cel mai departe. Și la ce veți ajunge? Veți ajunge automat la democrația noastră. American democracy ! Pace, libertate și dreptate pentru toți ! Aici, lucrurile astea nu vă spun nimic ! Îmi dau seama de asta după mutrele voastre lipsite de înțelegere ! Și toate astea sînt totuși atît de simple ! *(Ține în mînă o mică mașină cu aburi)* Uitați: aburul ! mașina cu aburi ! progresul tehnic îl are ca urmare pe cel social ! Mașina lucrează, omul devine liber ! Și asta vrea să însemne: nu mai există nici un fel de privilegii ! Toți oamenii sînt egali ! Toate rasele, toate categoriile ! *(Regele Artur s-a ridicat, părăsește împreună cu Merlin adunarea.)* Nici baroni, nici duci, nici Siri, nici chiar regi, iertați-mă ! Fiecare e un rege ! Și eu ! Atîta doar că n-am supuși. Și pentru că nu există privilegii și pentru că în fața legii toți sînt egali nu mai există nici războaie. Iar cazurile litigioase se rezolvă în mod rațional. A acționa practic și rațional în interesul majorității, acesta e principiul suprem. Și de aceea, rege Arthur . . .

Din afară se aud țipete, huiduieli, rîsete.
Mark Twain nu mai poate vorbi, cavalerii s-au ridicat cu toții, învălmășeală.)

VOCI *(din afară)*: Aici, aici, înăuntru ! Aici se află regele Arthur... marele cavaler... aici !
MARK TWAIN: *(Încearcă încă să se facă auzit)*: . . . Ascultați-mă, n-am terminat ! Ar fi important pentru voi . . ., căci invenția mașinii cu aburi este o revoluție mai mare decît . . . dar nu știți nici măcar ce este o revoluție . . . revoluție înseamnă . . .

(Vălmășag de oameni, se îmbulzesc pe ușă înăuntru, îl tîrăsc după ei pe Parsifal. Cîteva doamne vin în urmă chicotind și pufnind.)

CINEVA: Ridicați-l ! Arătați-l lumii ! Să-l vadă oamenii ! *(Parsifal, copilul, e ridicat și apare deasupra capetelor, haina îi e ruptă, lumea și-a bătut joc în mod grosolan de el).*
PARSIFAL *(Rîde și dă din picioare ca un copil, nu-și dă seama că oamenii își bat joc de el)*: Sînt aici ! Am sosit ! Unde e regele? Vreau să devin cavaler !
(. . .)

În Planetariu

REGELE ARTHUR, MERLIN

REGELE ARTHUR:
Merlin, oare sînt *eu* acesta? Aicia stînd și cugetînd,
Rătăcitorul gînd înfăptuindu-l?
Sînt ale *mele* faptele acestea?
Iară istoria ce după vremi încețoșate
Se iscă începînd cu *mine*, tinzînd departe-n
Viitor: e oare ea, Merlin, istoria *mea*?
MERLIN: A cui altuia?
REGELE ARTHUR: A ta.
MERLIN: A mea?
REGELE ARTHUR: Și dacă ești tu cel ce mă faci să fac istorie: cine-i cel ce-o face pe a ta?
E oare Diavolul? E Dumnezeu?
MERLIN: Privește-n stele.
(. . .)

Bolovanul

Parsifal merge prin pădure.
Drumul îi e închis de un bolovan mare. Parsifal urcă pe el, bolovanul se mișcă, Parsifal cade.

BOLOVANUL: Eroul e la pămînt !
PARSIFAL *(Se ridică scuturîndu-se, își trage spada, se uită la bolovan)*
BOLOVANUL *(chicotește)*: Eroul și-a tras spada din teacă ! Eroul vrea să lupte !
PARSIFAL: Pietroi blestemat ! *(Izbește cu spada în piatră de sar scîntei).*
BOLOVANUL *(chicotește)*: Eroul vrea să se bată cu o piatră !
PARSIFAL: Nu ești piatră !
BOLOVANUL: Atunci, împunge-mă cu spada ! Lovește !
PARSIFAL *(încearcă să-l înțepe, spada alunecă zăngănind de pe bolovan)*
BOLOVANUL *(se mișcă, se transformă în Merlin)*:
MERLIN *(rămîne așezat.)*
PARSIFAL: De ce-mi stai în cale?
MERLIN *(batjocoritor)*: Vrea să se bată cu o piatră ! Cu o piatră ! Răsună pădurea de loviturile de spadă date unei pietre !

@Asociația Zilnstilor Independenți din România

PARSIFAL: Cu tine nu vorbesc. De-aş fi ştiut de la bun început că o să iasă doar un bătrîn nerod la iveală, nici nu m-aş fi oprit. La o parte !
MERLIN: Eşti Parsifal, cel care-l caută pe Dumnezeu.
PARSIFAL: Adevărat. Nu ştiu însă cîtă vreme voi mai avea răbdarea să-l caut. *(Vrea să plece.)*
MERLIN: Te-aş putea ajuta cu un sfat.
PARSIFAL: Dacă ştii ceva ce mi-ar putea fi de folos . . .
MERLIN: Te-ai oprit din drum ! Ce stai, pleacă ! La fel de bine pot să şi tac !
PARSIFAL: Dumnezeu te-a trimis la mine cu solie?
MERLIN *(batjocoritor)*: Un sol anume pentru tine? Dar ce-ţi trece prin minte? Un sol ! Dumnezeu îl trimite un sol ! Un sol anume pentru tînărul domn !
PARSIFAL: Sînt Parsifal !
MERLIN: Da, da, Parsifal ! Parsifal care-l caută pe Dumnezeu, alergînd ca un bezmetic prin lumea-ntreagă ! Care nu-ntreabă nimic şi care nu plînge, niciodată ! Care nu ştie ce-i aia nici viaţă, nici moarte ! Credeam că iubirea te-a schimbat, căci am auzit că iubeşti o femeie, pe Blanchefleur. Dar pesemne că n-o iubeşti !
PARSIFAL *(furios)*: Eu să n-o iubesc? *(Vrea să-l lovească pe Merlin, acesta sare sprinten într-un desiş.)*
MERLIN *(din desiş)*: Ţi-ai pierdut cumpătul ! Hai, omoară-mă !
PARSIFAL: Unde eşti, cîine mincinos !
MERLIN: Şed în desiş şi-l ridic în slavă pe Dumnezeu.
PARSIFAL: Ieşi la iveală ! Ieşi la iveală ! — Aştept.
MERLIN *(maimuţărindu-l)*: Aştept, aştept !
PARSIFAL: De n-ai fi atît de bătrîn, de-aş putea să mă bat cu tine !
MERLIN *(din desiş)*: Da, da. Încă n-ai învăţat nimic altceva în afară de a te bate în neştire. Ai rămas la fel de grosolan şi de necruţător. Tocmai de-asta n-o să-l găseşti pe Dumnezeu, pentru că vrei mereu să fii cel mai tare, zadarnic vrei —
PARSIFAL *întrerupîndu-l*: Nu vreau să mai aud nici un cuvînt. Cauţi să mă scoţi din sărite.
MERLIN: Da, chiar asta vreau. Vreau să te înfurii.
PARSIFAL: Cine vrea să mă supere, e duşmanul meu, iar pe duşmanii mei îi ucid. Chiar dacă eşti bătrîn . . . *(Se-ndreaptă spre desiş, vrea să izbească cu spada. Aceasta însă s-a transformat într-un lemn putred care se rupe.)*
MERLIN *(chicoteşte, şi împreună cu el întreaga pădure.)*
PARSIFAL: Spada ! Dă-mi spada înapoi !
MERLIN *(din desiş)*: Aşa ai pornit la drum ! Şi tot astfel ai şi rămas ! Schimbă-te ! Schimbă-te !
PARSIFAL: Ce să schimb la mine? Ce vrei să spui?
MERLIN *(în desiş, nu dă nici un răspuns.)*
PARSIFAL: Hei — răspunde-mi ! *(Tăcere.)*
MERLIN: Unde-ai dispărut? — Ce-ai vrut să spui? *(Îl caută în desiş. Merlin a dispărut)*. Nu pricep ! — Ce-ai vrut să spui? *(Aleargă căutîndu-l din desiş în desiş)* Hei — bătrîne — hei, bătrîne ! . . . Bătrîne !

46 Scenă improvizată

Mark Twain cutreieră ţara împreună cu regele Arthur. Îi întreabă pe spectatori: Trăim în Epoca de Aur?
(. . .)

57 Graalul

Ţara pustie

Un ţinut frumos, dimineaţa
Sir Gawain doarme întins pe jos. În alt loc, doarme Parsifal.
Sir Gawain se trezeşte, îl vede pe Parsifal dormind.
SIR GAWAIN: Parsifal ! Ascultă-mă, Parsifal ! *(Parsifal se trezeşte, sare-n picioare şi se repede spre Sir Gawain, pentru a-l ucide. Sir Gawain se trage într-o parte, se apără.)*
SIR GAWAIN: Sînt Gawain, dragă prietene, nu mă mai cunoşti? Am dormit aici sub aceşti copaci. Cînd m-am trezit, te-am văzut.
PARSIFAL: Cum de-ai nimerit în acest pustiu îngrozitor?
SIR GAWAIN: Despre ce pustiu vorbeşti?
PARSIFAL: Pustiul ăsta îngrozitor de piatră, cu copacul acela arzînd acolo !
SIR GAWAIN: Nu văd niciun pietriş. Vorbeşti de castanul acela în floare?
PARSIFAL: Nu eşti sir Gawain, ci ispititorul !
SIR GAWAIN: Unde-ai fost, Parsifal? Ce s-a-ntîmplat cu tine?
PARSIFAL: Nu mai e urmă de viaţă în ţara aceasta pustie, nici un glas nu se aude.
SIR GAWAIN: Dar eu vorbesc acum cu tine, Parsifal, iar văzduhul e plin de ciripit de păsări.
PARSIFAL: Ispititorule ! Ispititorule ! *(Îl împinge la o parte.)*
SIR GAWAIN: Priveşte soarele de mai cum luminează frunzişul !
PARSIFAL: Nu văd nici un soare. Eşti ispititorul.
SIR GAWAIN *(strigă exasperat)*: Sînt Sir Gawain, sînt sir Gawain !
PARSIFAL *(prudent)*: Ei da, poate chiar eşti sir Gawain, arăţi ca el . . . un cavaler ! dar atunci pesemne că ţi s-au făcut farmece, altfel ai vedea şi tu, după cum văd şi eu, că ne aflăm într-o ţară pustie. *(Sir Gawain şi Parsifal se plimbă unul în jurul celuilalt, scrutîndu-se cu neîncredere)*
SIR GAWAIN *(se preface că ia drept adevărate nălucirile lui Parsifal)*: Cum ai ajuns în ţara asta pustie?
PARSIFAL: Am mers în cetate. Cavalerii şedeau în jurul mesei. În capul ei zăcea bolnav regele pescarilor. Pretutindeni erau lumini. Am văzut mulţi oameni mergînd încolo şi încoace.
SIR GAWAIN: Zăcea?
PARSIFAL: Zăcea şi gemea.
SIR GAWAIN: Zăcea şi gemea. De ce gemea?
PARSIFAL: Nu l-am întrebat.
SIR GAWAIN: Şi cavalerii strînşi în jurul mesei? Au vorbit cu tine? Mîncau şi beau?
PARSIFAL: Mîncau şi beau ca nişte oameni în carne şi oase. Dar arătau de parcă ar fi fost în putreziciune.
SIR GAWAIN: Nu ţi-au spus nimic?
PARSIFAL: Nu i-am întrebat nimic ! — A fost adus ceva înăuntru şi purtat prin sală, arăta ca un portir, dar era învelit într-o pînză.
SIR GAWAIN: Şi ce era?
PARSIFAL: N-am întrebat.
SIR GAWAIN: Ai fost în Cetatea Graalului ! Acesta era Graalul ! Minunea Graalului ! Parsifal, norocosule ! Fericitul de tine !
PARSIFAL: Nu ştiu ! N-am întrebat ! — Mi-au dat un aşternut pentru dormit şi noaptea mi-am petrecut-o dormind în pat. Apoi însă, cînd m-am trezit,

@Asociaţia Ziariştilor Independenţi din România

sălile şi culoarele erau pustii. N-am mai văzut pe nimeni. Doar jos, în curte, se afla calul meu gata înşeuat. Am încălecat şi am plecat. În urma mea poarta s-a închis zăngănind. De atunci călăresc prin acest pustiu îngrozitor, unde nu înfloreşte nimic, unde fîntînile sînt secate şi nu se aude nici un glas de om.

SIR GAWAIN: De ce n-ai deschis gura şi i-ai întrebat ce se-ntîmplă acolo?

PARSIFAL: Nu era treaba mea.

SIR GAWAIN: Ah, de i-ai fi întrebat! — Şi înainte de asta, Parsifal, ţara pe care-ai străbătut-o era un pustiu la fel de înfricoşător şi de părăsit de dumnezeu ca acesta?

PARSIFAL: Înainte? Să mă gîndesc. Nu, nu cred. Arăta altfel.

SIR GAWAIN: Cum arăta?

PARSIFAL: Nu ştiu.

SIR GAWAIM: Aminteşte-ţi!

PARSIFAL: Eşti ispititorul! Vrei să-mi tulburi gîndurile!

SIR GAWAIN: Sînt sir Gawain şi vreau să fiu prietenul tău.

PARSIFAL *(rîde)*: De ce vrei să fii prietenul meu?

SIR GAWAIN: Neîndoios era o ţară înfloritoare — precum aceasta!

PARSIFAL: Ca asta? *(Rîde.)*

SIR GAWAIN: Şi vom călări voioşi prin ţinutul ăsta, pînă ce vom găsi Graalul.

(Peste cîmp trece alaiul regelui bolnav Amfortas şi al cavalerilor săi. Ei îl poartă pe nişte prăjini înalte deasupra capetelor lor, trupul chinuit e învelit în năframe şi se încovoaie de durere. Siluete de culoarea cenuşei, părînd că sînt în putrefacţie. Lancea, din vîrful căreia picură sînge. Strălucitorul potir al Graalului.)

PARSIFAL: Uite, o piatră mi-a căzut la picioare. Cine-o fi zvîrlit-o? Cineva pe care nu-l văd.

SIR GAWAIN: Nu-i piatră, e o pasăre. *(Prinde pasărea cu mîna.)* Vrea s-ajungă la pîrîu.

PARSIFAL *(rîde)*: O pasăre?

SIR GAWAIN *(îi întinde pasărea)*: Ia-o, poţi să simţi cum îi bate inima!

PARSIFAL *(ia pasărea în mînă.)*

SIR GAWAIN: Uite cum îşi roteşte speriată ochii.

PARSIFAL *(priveşte îndelung pasărea pe care-o ţine în mînă şi o izbeşte apoi cu putere de-un copac)*: Nu-i pasăre! E doar o piatră.

SIR GAWAIN: Ai omorît-o.

PARSIFAL: E o piatră! E o piatră!

SIR GAWAIN: Nu mai ştii ce e o pasăre? Aceasta a fost o pasăre. *(Parsifal o priveşte, îşi clatină capul.)*

SIR GAWAIN: Ce-i un copac? Acesta e un copac verde, înfloritor.

(Parsifal îşi clatină capul.)

SIR GAWAIN: Ce-i un izvor? Iată un izvor. *(Îi ia mîinile şi i le moaie în apă. Parsifal clatină din cap.)*

SIR GAWAIN: Aş vrea să te ajut să cunoşti iarăşi frumoasa lume. Vreau să te-nsoţesc.

PARSIFAL *(tulburat)*: Să mă însoţeşti?

SIR GAWAIN: Da! Vreau să fiu prietenul tău.

PARSIFAL: Vrei să fii prietenul meu? *(Îşi plimbă mîinile peste faţa lui Sir Gawain, peste trup)*: Da, eşti sir Gawain. Te cunosc. — Dar tu nu vezi ţara pustie pe care o străbat! De aceea nu poţi să mă însoţeşti!

(Se îmbrăţişează, se sărută, îşi pun coifurile şi pornesc la drum în direcţii opuse).

În româneşte de ALEXANDRU AL. ŞAHIGHIAN

în exclusivitate pentru revista

Secolul 20

convorbire cu TANKRED DORST

ALEXANDRU AL. ŞAHIGHIAN: Stimate domnule Dorst, văzînd filmul de aseară, « Mama Clarei », pe care l-aţi realizat — şi pe care ni l-aţi prezentat cu o mare modestie —, filmul acesta, zic, mă face să înnod discuţia noastră pornind de la constatarea, verificată în repetate rînduri în piesele dumneavoastră, că o problemă centrală care vă preocupă este nu atît cea a dreptăţii ori nedreptăţii eroului, cît mai ales cea a dreptului la singularitate, a dreptului la exprimare individuală, deosebită de cea a semenilor, un drept inalienabil pentru orice individ...

TANKRED DORST: *Da, nu este vorba aici de o temă care să mă preocupe cu precădere, este felul meu de a privi lucrurile, care are însă o mare însemnătate pentru mine. Se întîmplă astfel ca, fie că o doresc sau nu, fie că urmăresc sau nu acest lucru, el să răzbată din mai multe lucrări ale mele. Iată, Hamsun, figura centrală a piesei « Anotimp glaciar », o figură complexă, complicată, nu aparţine unei grupări ori alta, şi acest lucru l-am urmărit întrutotul conştient. Hamsun constituie în fapt doar un punct de pornire pentru mine, la data la care am scris piesa, prin '73, nici nu prea citisem multe de el. Pornind însă de aici şi studiind şi parte din volumele lui autobiografice am construit figura Bătrînului.*

AL. Ş.: Este un personaj straniu, cu o mare libertate în conceperea sa. Nu credeţi că libertatea aceasta mare acordată personajelor ascunde anumite

@Asociaţia Ziariştilor Independenţi din România

riscuri? Acest lucru transpare de altfel și într-o piesă mai timpurie a dumneavoastră, « Toller »...

TANKRED DORST: *Vedeți, scrierea piesei « Toller » a însemnat pentru mine un punct de cotitură, punctul în care am încercat să descopăr realitatea nu doar după legi dramaturgice, aș zice chiar, nu atît după legile dramaturgice, ajungînd astfel să folosesc în piesele mele forma unei revue, și acordînd în mod programatic, împotriva imaginației și presupunerii dramaturgice, libertate personajelor.*

AL. Ș.: Problema constă doar în aceea că un atare grad de libertate acordat personajului implică și un grad enorm de libertate pentru spectator... Desigur, oricît de dezagreabil ar fi tipul dramaturgului pedant care, ținînd din scurt pe spectator, îl silește să-și formeze doar ideile pe care le urmărește el însuși, arta presupune și o anume constrîngere, fără de care nu mai putem deosebi foarte bine între viață — din care fiecare își extrage ce poate ori ce vrea, și asta în decurs de o viață — și opera de artă, care, limitată în timp și spațiu, închide în sine o opțiune, o orientare...

TANKRED DORST: *Cred că este lipsit de sens, supărător, să vrei să găsești dovezi pentru tot soiul de argumente: ca dramaturg am pornit de principiu de la libertatea care se cere acordată oamenilor din public, cu alte cuvinte nouă înșine, căci și noi sîntem public, nu putem acum să ne așezăm și să spunem: uite, tu ești autorul și ei sînt publicul. Și eu fac parte din public atunci cînd mă duc să văd piesa unui coleg, public sînt în fond toți oamenii. În timp ce scriam la « Anotimp glaciar », m-a cuprins o mare supărare, căci tocmai în acea perioadă se găseau destui care să spună: publicul este așa și publicul este așa și în toate astea se ascundea multă trufie, adică: noi sîntem cei deștepți, noi știm toate mai bine, iar publicul trebuie educat. Poate că acest fel de a vrea să știi totul mai bine este o boală germană...*

AL. Ș.: Cred că este o maladie de care suferă secolul nostru în general...

TANKRED DORST: *S-ar părea că da... Totuși, chiar atîta libertate nu există nici în piesele mele, spre exemplu cred că nu există o libertate deschisă înspre fascism. Am vrut doar să obțin ca publicul să mediteze asupra lui însuși într-un mod mai complicat, să se conceapă mai complicat. Cehov, de pildă, nu are piese polemice, cred eu, nu are piese în care să urmărească cu tot dinadinsul o dreptate a lui, piese care vor să știe ele toate mai bine.*

AL. Ș.: Din punct de vedere formal, piesele dumneavoastră au o construcție care amintește de Brecht. Mai există și alte elemente care te duc cu gîndul la Brecht, este însă o impresie superficială care se corectează la o privire mai atentă.

TANKRED DORST: *Brecht a exercitat asupra mea o puternică fascinație, și nu numai asupra mea ci și asupra multora dintre colegii mei de generație. Primele mele încercări îi sînt de altfel tributare, și de altfel el nu trebuie, firește, să constituie un model decît atîta vreme cît scriitorul tînăr învață prin imitație. În perioada mea de început însă a fost pentru mine ca o figură maternă supradimensionată.*

AL. Ș.: Un soi de mama Clarei...

TANKRED DORST: (rîde) *E adevărat, o mamă acaparatoare, ca și mama Clarei din filmul de aseară, care este purtătoarea unei puternice utopii, și prin însuși acest fapt purtătoarea unei forțe distructive...*

AL. Ș.: Într-adevăr, și aici se conturează și cel mai limpede deosebirea de Brecht. Bătrînul Hamsun este, din punct de vedere moral, o figură profund ambiguă, cu toate că aș putea numi « Anotimp glaciar » prin excelență o «piesă morală» (deși nu și o « piesă didactică » brechtiană !). Dreptul însă la singularitate pe care îl acordați personajului, dreptul la expresivitate proprie de care vorbeam la începutul discuției noastre, face ca bătrînul acesta să-și cîștige un soi de legitimitate (faptele lui rămîn la fel de îndoielnice !), astfel încît se ajunge chiar la un fel de stranie înfrățire, trecătoare, între el și cel ce i se opune, tînărul Oswald care a luptat în rîndul partizanilor împotriva ocupației germane.

TANKRED DORST: *Acest personaj cred că mi-a reușit bine. Într-adevăr, aici nu este vorba ca acestei figuri să i se dea dreptate, ea trăiește însă din contradicția ei foarte puternică: pe de o parte, un om cu ideile lui Hamsun, pe de altă parte un biet bătrîn, care nici măcar nu se privește cu sentimentalism. Un biet bătrîn, dar și un om de mare răutate, luptînd cu armele bătrîneții, reducînd la absurd poziția acuzatorilor săi prin aceea că se află la capătul drumului, surd dar și inscenîndu-și surzenia și forțînd astfel repetarea unor cuvinte care pierd prin repetiție din greutate. Există aici o doză de libertate specifică bătrîneții: la nouăzeci de ani, cînd nu mai ai nici un viitor în față, ești perfect liber. Noi, spre exemplu, noi ceilalți, trebuie să ne raportăm la cei din jur. Bătrînețea dispune însă de un soi de libertate a nebunului. Noi trăim prin aceea că în fața noastră se află ceva, spre exemplu, nutrim o speranță, urmărim un țel... El însă, Bătrînul, nu mai are ce privi în față, ba, mai mult, se preface, se joacă chiar cu trecutul, despre care declară că nu mai reprezintă nimic: toate s-au spulberat ! Cărțile mele nu înseamnă nimic ! Și-l exasperează astfel pe fiul lui, care îi dă citate din romanele pe care Bătrînul le-a scris odinioară și pe care acum le recuză.*

AL. Ș.: Există într-un astfel de personaj, și nu numai în el, ci și în Toller, ori într-un alt personaj din piesa « Sand », un fior tragic, care îmi pare a proveni dintr-o neîncetată și foarte puternică intuire a unui, să-i spunem destin, inerent personajului și care nu poate fi ocolit, astfel încît fără a împinge

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

lucrurile prea departe, și rămînînd la părerea că piesele dumneavoastră au puternice accente morale, unele personaje aflate în culpă morală ajung totuși să apară la un moment dat nevinovat-vinovate; ele stîrnesc chiar o oarecare simpatie, cu toate că inhibată de conștiința culpei lor, pe care spectatorul o are ori ar trebui să o aibă. . .

TANKRED DORST: *Cînd scriu o piesă, ea poate fi judecată și ca o foaie de manuscris supusă expertizei grafologice: ca și cum, în cazul nostru, cineva ar scrie « viața e frumoasă », dar scrisul ar lua-o pieziș în jos. Expertiza ar conchide că persoana care scrie acest lucru este depresivă, și totuși ea a scris că « viața e frumoasă ». Nu mă preocupă în mod deosebit puterea destinului, am pur și simplu o înțelegere lăuntrică pentru acest lucru și ea transpare probabil din piesele mele. Asemenea ideologii însă nu trebuiesc supraapreciate. . .*

AL. Ș.: Ați debutat prin piese de marionete. . .

TANKRED DORST: *Am scris 4—5 piese de acest gen la început, piese grotești, cu trăsături de basm, surrealiste, adică nu tocmai în manieră surrealistă, dar care operau în mod liber cu medium-ul, nu pur și simplu cu păpuși. . .*

AL. Ș.: Ați înființat chiar un teatru de marionete la München. . .

TANKRED DORST: *E-adevărat, dar asta în vremea studenției. Teatrul mai există de altfel și astăzi.*

AL. Ș.: Mă gîndisem că s-ar putea să existe o legătură între debutul dumneavoastră și piesele de mai tîrziu, veriga de legătură fiind tocmai puternica intuire a destinului, de care vorbeam înainte, în personajele dumneavoastră. Ca să mă exprim mai exact, pe de o parte marionetele trase de sfori, pe de alta, autorul de mai tîrziu nu ca mînuitor de marionete, ci ca unul care lasă, deliberat să se întrevadă mecanismul absurd, grotesc al firelor vieții noastre. . .

TANKRED DORST: *Nu, nu cred să existe o astfel de legătură, deși fără îndoială am preluat cîte ceva din cunoștințele dobîndite în piesele de marionete. Scenele agitatorice din « Toller », spre exemplu, nu sînt altceva decît teatru marionetistic pentru marionete mari. Cînd scrii pentru marionete, lași deoparte viața interioară, marionetele nu înseamnă decît exteriorul, ele pot doar să arate, nu și să trăiască.*

AL. Ș.: Ați mai scris între timp astfel de piese?

TANKRED DORST: *Nu, deși mă gîndesc că s-ar putea s-o mai fac. Vechiul teatru de marionete înființat de mine atunci mai există și astăzi, chiar mi se mai joacă piese din acea perioadă acolo. Este însă un teatru steril, înțelegeți, n-a progresat, între timp*

s-au petrecut atîtea în lume, a apărut pop-artul și altele, dar acest teatru n-a reflectat timpul. Cînd un teatru de marionete este prost, el devine un teatru prost cu actori.

AL. Ș.: La ce scrieți acum?

TANKRED DORST: *Anul viitor trebuie să-mi apară o carte, un amestec de text și dialog, « Grădina interzisă » (În grădina lui d'Annunzio). Nu este o carte despre el, ci despre un bătrîn în grădina lui, care încearcă să oprească timpul în loc. Apare și Mussolini, Eleonora Duse, bătrînul însuși apare și pe vremea cînd era copil, își înscenează așa-dar viața și vrea s-o oprească în loc, un soi de reinventare a lumii pe cont propriu. Grădina există de altfel, nu departe de München, pe lîngă lacul Garda, și aparține într-adevăr lui d'Annunzio. Am trecut întîmplător pe acolo și m-a frapat, și apoi, d'Annunzio începe în ultimul timp, adică în ultimii doi ani, să devină un soi de cuvînt-cheie, de rezonanță, la noi cel puțin, amestec de decadență, începuturi ale fascismului, eroism și ridicol. . . Și în această grădină a lui, se află o navă de război, o adevărată navă de război, mare, nu știu cît de mare în realitate, dar în orice caz prea mare pentru această grădină, amestec de fast Wagnerian și estetism; jumătate din această navă pare că străpunge colina pe care se află grădina lui d'Annunzio, continuîndu-se în jumătatea a doua prin stilizarea ei, astfel încît parapetul devine ghirlandă de flori, coverta este din dale de piatră. . . Deasupra grădinii este suspendat un avion, biblioteca, foarte mare, conține și o mitralieră, cele treizeci de coloane pe care le-a ridicat aici (simboluri falice, fără-ndoială; d'Annunzio era un mare afemeiat, un individ imposibil de altfel), aceste coloane au în vîrful lor grenade. . . Cu alte cuvinte, o uriașă înscenare a lui însuși, o punere de sine în scenă. . .*

AL. Ș.: Domnule Dorst, vă mulțumesc pentru această discuție.

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

GOETHE
ca personaj literar

HERMANN HESSE

LUPUL DE STEPĂ

roman

Cînd m-am culcat, într-un tîrziu, prin geam se întrezărea cum se crapă de dimineață, o dimineață plumburie, afurisită, a unei zile ploioase de iarnă. Hotărîrea ce o luasem nu m-a părăsit nici în pat. În extrem însă, ajuns la hotarul ultim al conștiinței în clipa dinaintea scufundării în somn, am fost străfulgerat vreme de o secundă de acel straniu pasaj al cărțuliei despre lupul de stepă, acele rînduri în care se vorbea despre « nemuritori », și legat de aceasta tresări în mine amintirea că, uneori, ba chiar foarte de curînd, mă simțisem îndeajuns de aproape de aceia, pentru a mă împărtăși și eu, în tactul unei muzici străvechi, din întreaga lor înțelepciune rece, luminoasă, cu zîmbet dur. Aceste lucruri îmi reveniră în minte, străluciră scurt, se stinseră apoi și somnul se prăvăli greu ca un munte peste fruntea mea.

Trezindu-mă către prînz, am regăsit în mine de îndată întreaga situație, limpezită, cărțulia mică se afla pe noptieră deopotrivă cu poezia ce o scrisesem, iar hotărîrea luată, ce se împlinise și se întărise în timpul nopții, mă privea prietenos și rece din toiul încîlcelilor vieții mele recente. Nu era nici o grabă, hotărîrea de a muri nu era izvorîtă din toana vreunui ceas, era un fruct durabil, copt, ce crescuse și cîștigase în greutate încetul cu încetul, legănat blajin de vîntul sorții, a cărui următoare rafală avea să-l facă să cadă.

Posedam îm farmacia mea de călătorie un excelent mijloc pentru potolirea durerilor, un preparat din opiu deosebit de puternic, pe care nu mi-l îngăduiam decît arareori, ocolindu-l ades luni în șir; luam acest narcotic puternic doar atunci cînd durerile fizice ajungeau să mă chinuie dincolo de limita suportabilului. Din păcate nu era potrivit pentru sinucidere, experimentasem acest lucru în urmă cu

---

fragment

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

cîțiva ani. Într-o vreme cînd disperarea mă asalta iarăși din toate părțile, înghițisem atunci o cantitate frumușică, suficientă pentru a ucide șase oameni — și totuși nu murisem. Am adormit ce e drept, zăcînd cîteva ore într-o amețeală desăvîrșită, m-am trezit apoi însă, pe jumătate, spre teribila mea dezamăgire, din pricina unor violente convulsii ale stomacului, am vărsat întreaga otravă fără a-mi reveni pe deplin și am adormit la loc, pentru a mă trezi definitiv abia în miezul zilei următoare, într-o stare de cumplită luciditate, cu creierul ars, golit și lipsit aproape pe de-a întregul de memorie. În afara unei perioade de insomnie și de dureri neplăcute la stomac, otrava nu avusese nici un alt efect.

Acest preparat nu intra deci în discuție. I-am dat așadar hotărîrii mele următoarea formă: de îndată ce voi ajunge din nou în situația să trebuiască să mă folosesc de acel opiat, avea să-mi fie îngăduit ca, în locul scurtei izbăviri, să sorb din cea mare, din moarte, și anume o moarte sigură, pe care să te poți bizui, prin glonte ori prin brici. Situația se prezenta așadar limpede — a aștepta pînă la împlinirea vîrstei de cincizeci de ani, după cum recomanda acea nostimă rețetă în cărțulia despre lupul de stepă, mi s-a părut totuși prea mult, mai aveam încă doi ani pînă atunci. Într-un an ori într-o lună, poate chiar mîine — poarta era deschisă.

N-aș putea spune că «hotărîrea» mi-ar fi schimbat puternic viața. M-a făcut să fiu un pic mai indiferent în fața suferințelor, un pic mai lipsit de griji în consumul de opiu și vin, un pic mai curios cu privire la granița suportabilului, asta a fost totul. Un efect mai puternic l-au avut celelalte întîmplări din acea seară. Am mai recitit uneori tratatul despre lupul de stepă[1], cînd cu dăruire și recunoștință, de parcă aș fi simțit deasupra mea un magician nevăzut cum îmi conducea cu înțelepciune destinul, cînd cu batjocură și dispreț față de luciditatea seacă a tratatului, ce nu-mi părea a fi în stare să înțeleagă dispoziția și încordarea specifică a vieții mele. Ceea ce găseai aici scris despre lupii de stepă și despre sinucigași era fără îndoială bine și înțelept spus, se potrivea însă speciei, tipului, era o abstracțiune spirituală; în ceea ce mă privea însă pe mine, sufletul meu adevărat, destinul meu singular, ce-mi era propriu și unic, nu-mi părea a putea fi prins într-o plasă atît de grosolană.

Mai adînc însă decît orice mă preocupa acea halucinație sau viziune avută lîngă zidul bisericii, acea vestire încărcată de promisiuni, conținută în acel dănțuitor înscris luminos, și care coincidea cu unele lucruri la care făcea aluzie tratatul. Mi se promiseseră multe acolo, cu năpraznică forță îmi treziseră curiozitatea acele voci aparținînd unei lumi străine și ades stam dus pe gînduri, lungi ore în șir, meditînd la sensul lor. Și din ce în ce mai lămurit îmi vorbea avertismentul acelor înscrisuri: «nu pentru orișicine!» și «doar pentru smintiți!». Trebuia așadar să fiu nebun, smintit, ieșit din minți, cu mintea depărtată de «oarecari», atunci cînd aveau să pătrundă pînă la mine acele voci, atunci cînd acele lumi aveau să-mi vorbească. Doamne, oare nu mă îndepărtasem îndeajuns de mult de viața orișicui, de existența și gîndirea celor normali, nu eram oare de multă vreme în suficientă măsură izolat și smintit? Și totuși am înțeles înlăuntrul meu prea bine acea chemare, acel îndemn la sminteală, la lepădarea de rațiune, de inhibiții, de acel mod de a fi burghez, pentru a te putea dărui pe deplin unduitoarei lumi fără de legi a sufletului, a fanteziei.

Într-o bună zi, după ce-l căutasem încă odată zadarnic pe străzi și prin piețe pe omul ce purta stîlpul de afișaj, și după ce trecusem de mai multe ori, pîndind, pe lîngă zidul cu poarta invizibilă, m-am întîlnit în suburbia Martin cu un convoi

[1] *Tratatul* se află anexat la sfîrșitul acestor pagini.

funerar. În timp ce mă uitam la fețele celor îndoliați care își tîrîiau cu pas greoi picioarele în spatele sicriului, mă gîndeam: unde în acest oraș, unde în această lume trăiește omul a cărui moarte să însemne o pierdere pentru mine? Și unde cel pentru care moartea mea ar putea să însemne ceva? Ce-i drept, exista Erika, iubita mea, desigur; trăiam însă de multă vreme avînd o relație foarte liberă, ne vedeam rareori fără a ne certa, iar în momentul de față nici măcar nu știam unde s-ar fi putut ea afla. Venea cîteodată la mine ori eu mă duceam la ea și deoarece eram amîndoi oameni însingurați și dificili, înrudiți într-un anume mod prin sufletele și bolile noastre sufletești, între noi rămăsese, în ciuda a orice, o legătură. Dar n-ar fi respirat oare foarte ușurată dacă ar fi aflat despre moartea mea? N-o știam, după cum nu știam nimic nici despre cît mă puteam bizui pe propriile mele sentimente. Pentru a ști cîte ceva despre astfel de lucruri trebuie să trăiești în sfera normalului și a posibilului.

Urmîndu-mi o toană, mă asociasem și eu în acest timp convoiului funerar, mărșăluind în spatele celor îndoliați spre cimitir, un cimitir brevetat, modern, turnat în ciment, avînd un crematoriu și prevăzut cu toate rafinamentele necesare pînă în cele mai mici detalii. Mortul nostru însă nu a fost incinerat, sicriul său a fost dus pînă în dreptul unei banale gropi în pămînt iar eu am privit apoi preotul și celelalte hiene, funcționari ai unui institut de pompe funebre, săvîrșind ce aveau de făcut și încercînd să trezească impresia oficierii unei înalte și triste solemnități, astfel că sforțările lor, din pricina teatrului jucat, a jenei și a falsității, au ajuns pe un făgaș al comicului; i-am privit cum se agitau în negrele lor uniforme profesionale, ce cădeau în falduri largi pe trupul lor și cum își dădeau toată osteneala să stîrnească dispoziția cuvenită în rîndurile acestei societăți îndoliate și s-o facă să îngenuncheze în fața maiestății morții. Timp pierdut, întreaga osteneală de pomană, nu plîngea nimeni, se puteau cu toții dispensa de cel mort. Totodată nimeni nu părea cuprins de o atmosferă pioasă, iar atunci cînd preotul li se adresa mereu prin formula «dragi frați creștini», fețele acelea tăcute, preocupate, de negustori și de brutari, și a nevestelor lor, se plecau, privind în pămînt cu un soi de gravitate crispată, rușinați și prefăcuți, neavînd altă dorință decît aceea ca această neplăcută manifestare să ia cît mai curînd sfîrșit. Firește, s-a sfîrșit după un timp, cei doi frați creștini care se aflau cel mai în față au strîns mîna vorbitorului și și-au șters pămîntul umed de pe pantofi, de petecul de iarbă cel mai apropiat, pămîntul în care își depuseseră mortul; chipurile au devenit apoi, fără trecere, iarăși obișnuite, cu trăsături omenești, iar unul dintre ele îmi păru dintr-odată cunoscut, era, așa mi se părea, omul care purtase atunci afișul și care îmi strecurase mie cărțulia.

În clipa în care credeam a-l fi recunoscut, el s-a întors, s-a aplecat, a meșterit ceva la pantalonii săi negri pe care și i-a suflecat greoi, deasupra pantofilor, și a fugit apoi iute, cu umbrela strînsă sub braț. Am fugit după el, l-am ajuns din urmă, i-am făcut un semn din cap, dar el nu dădea semne că mă recunoaște.

«Este astă seară vreo petrecere?», l-am întrebat, încercînd să-i fac cu ochiul, așa cum fac între ei cei ce știu vreo taină. De prea multă vreme însă mă dezobișnuisem de astfel de exerciții mimice, de vreme ce la felul meu de viață ajunsesem aproape să pierd obișnuința vorbirii; am simțit eu însumi că nu izbutisem să fac decît o grimasă prostească.

«O petrecere — astă seară?» mormăi el și mă privi în față cu aer străin. «Du-te la «Vulturul negru,» omule, dacă te încearcă niscai nevoi.»

Nu mai eram într-adevăr prea sigur dacă este vorba de el sau nu. Dezamăgit, am mers mai departe, nu știam încotro, pentru mine nu existau țeluri, nu existau dorințe ori îndatoriri. Viața avea un gust teribil de amar, cum dezgustul care crescuse

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

de multă vreme în mine își atingea punctul culminant, am simțit cum viața mă repudia, mă arunca de la sine. Am alergat cu furie prin orașul cenușiu, totul îmi părea că miroase a pămînt umed și a îngropăciune. Nu, la groapa mea nu avea voie să stea nici unul dintre acești vulturi hoitari, înveșmîntați în sutanele lor și cu sentimentala lor bodogăneală de iubiți frați creștini! Oriunde mă uitam ori mă duceam cu gîndul, nu mă aștepta nicăieri, vai, vreo bucurie, nicăieri o chemare care să mi se adreseze, nicăieri nu puteam simți vreo ademenire, totul puțea a întrebuințat și a putred, a mulțumire-pe-jumătate, putrefactă, totul bătrîn, ofilit, cenușiu, uzat, istovit. Doamne-Dumnezeule, dar cum era posibil așa ceva? Cum putusem să ajung pînă aici, eu, tînărul înaripat, poetul, prietenul muzelor, călătorul ce străbătuse lumea, idealistul arzător? Cum de mă năpădise oare, încet-încet, pe furiș, această paralizie, această ură împotriva mea și a tuturor, această sugrumare a tuturor sentimentelor, această posoceală adîncă și rea, afurisitul acesta de iad al disperării și al vidului din inimă?

Trecînd pe lîngă bibliotecă, m-am întîlnit cu tînărul profesor cu care discutasem odinioară, din cînd în cînd, și pe care îl vizitasem chiar, în urmă cu cîțiva ani, la ultima mea trecere prin acest oraș, de mai multe ori la el acasă, pentru a vorbi cu el despre mitologii orientale, un domeniu care mă preocupa pe atunci intens. Învățatul venea spre mine, țeapăn și cam miop, și nu mă recunoscu decît în clipa în care mă pregăteam deja să trec pe lîngă el. S-a repezit cu mare prietenie spre mine și în starea jalnică în care mă aflam i-am fost pe jumătate recunoscător pentru asta. Era bucuros și s-a înviorat, amintindu-mi de unele amănunte din discuțiile noastre de odinioară și asigurîndu-mă că datora mult felului în care îl incitasem și că se gîndise ades la mine; doar rar mai avusese de atunci dispute atît de stimulatoare și de fructuoase cu colegii săi. Mă întrebă de cînd mă aflu în oraș (l-am mințit: doar de cîteva zile) și de ce nu trecusem pe la el. L-am privit pe acest om cumsecade în fața lui bună și doctă, gîndind în sinea mea că întreaga scenă este de fapt ridicolă. Mi-a priit însă, ca unui cîine pe jumătate mort de foame, fărămița de căldură, înghițitura de iubire, osciorul de prețuire. Mișcat, Harry, lupul stepelor, rînjea, îi curgeau balele din gura lui uscată, sentimentalitatea îi îndoia fără voia sa spinarea. Ei da, am mințit plin de rîvnă că nu mă aflu decît pentru o vreme aici, pentru a studia, și că în afară de aceasta nici nu mă simt prea bine, altfel desigur că l-aș fi vizitat pînă acum. Și cînd mă invită cu căldură să-mi petrec seara asta la el, am acceptat recunoscător, rugîndu-l să-i transmită salutări soției din partea mea, și în timp ce făceam asta, obrajii mă dureau de atîta sporovăială zeloasă și de atîtea zîmbete, osteneli cu care nu mai eram obișnuit. Și în timp ce eu, Harry Haller, stăteam în stradă, descumpănit întrutotul și flatat, politicos și plin de sîrguință, zîmbind înspre fața mioapă și bună a acestui om prietenos, celălalt Harry stătea alături, rînjind și el, rînjind și gîndindu-se ce soi de individ ciudat, sucit și prefăcut oi fi eu, individ care cu două minute înainte încă își arătase colții întregii lumi blestemate pentru ca acum, la primul cuvînt adresat, la prima pașnică urare de bine a unui om cumsecade și respectabil să încuviințeze la toate, mișcat și peste poate de zelos și să se tăvălească, înfiorat de delicii, în picul acela de bunăvoință, de respect și de căldură prietenoasă, ca un purcel. Astfel stăteau cei doi Harry, amîndoi figuri deosebit de nesimpatice, stăteau în fața profesorului drăgălaș, se batjocoreau unul pe celălalt, se pîndeau din colțul ochilor, scuipau unul în fața celuilalt, punîndu-și iarăși, ca întotdeauna în asemenea situație, întrebarea: să fi fost asta pur și simplu prostie și slăbiciune omenească, destinul ce îi urmărea pe toți oamenii deopotrivă, ori poate egoismul acesta sentimental, această lipsă de caracter, această amestecătură îmbîcsită și duplicitară a sentimentelor era doar personală, o specialitate a casei, obișnuită la lupii de stepă. Dacă porcăria aceasta era un dat al tuturor oamenilor, ei bine, în acest caz

disprețul meu pentru lume se putea din nou năpusti asupra ei, cu forțe noi; dacă însă nu era vorba aici decît de slăbiciunea mea personală, asta dădea prilejul unei adevărate orbiri a disprețului de sine.

Cearta dintre cei doi Harry a făcut ca profesorul să fie aproape dat uitării; dintr-odată am simțit cum nu mai am chef de el și m-am grăbit să mă descotorosesc de persoana lui. Am privit multă vreme în urma lui, cum mergea pe sub copacii desfrunziți ai aleii cu mersul acela blajin și întrucîtva comic al unui idealist, al unui credincios. Înlăuntrul meu lupta se desfășura cu toată violența și în timp ce îmi încovoiam și-mi întindeam la loc, mecanic, degetele țepene, înfruntînd guta ce mă răscolea pe ascuns, a trebuit să recunosc că mă lăsasem prostit, că mă aranjasem acum cu o invitație pentru ora șapte și jumătate la cină, dimpreună cu obligația de a fi politicos, de a trăncăni în mod doct și de a contempla o fericire familială străină. M-am dus furios acasă, am amestecat coniac cu apă, am înghițit apoi pilulele mele împotriva gutei, m-am culcat pe divan și am căutat să citesc. Cînd reușisem în fine să mă cufund o vreme în «Călătoria Sofiei de la Memel în Saxonia», o fermecătoare cărticică de trei parale din secolul al optsprezecelea, mi-a revenit deîndată în minte acea invitație și faptul că nu eram ras și că trebuia să pun ceva pe mine. Dumnezeu știe de ce-mi atrăsesem beleaua asta pe cap! Așadar, Harry, scoală-te, pune cartea deoparte, săpunește-te, taie-ți bărbia pînă la sînge, îmbracă-te și bucură-te cu aproapele tău! Și în timp ce mă săpuneam, mi-am amintit de groapa murdară din pămîntul cimitirului în care fusese astăzi coborît necunoscutul și de fețele încordate de atîta prefăcătorie ale fraților creștini ce se plictiseau copios și nici măcar n-am mai putut să rîd de toate astea. Acolo sfîrșea, așa mi s-a părut, în aceea groapă murdară, însoțit de vorbăria jenată și prostească a predicatorului, de mutrele jenate și prostești ale adunării îndoliate, la vederea dezolantă a tuturor crucilor și plăcilor din tablă și marmură, a tuturor imitațiilor de flori din sîrmă și sticlă, acolo sfîrșea nu numai necunoscutul, acolo voi sfîrși nu numai eu, mîine ori poimîine, îngropat, îngropat în noroiul la care voi fi condus de o adunare jenată și prefăcută, nu, așa sfîrșea totul, toate strădaniile noastre, întreaga noastră cultură, credința, bucuria noastră de viață care era atît de bolnavă încît avea și ea să fie îngropată acolo curînd. Întreaga noastră lume a culturii era un cimitir, aici Isus Cristos și Socrate, Mozart și Haydn, Dante și Goethe erau doar nume stinse pe tăblițele ruginite, înconjurate de indivizi îndoliați jenați și prefăcuți, care ar fi dat mult să mai poată crede în acele tăblițe ce fuseseră odinioară sfinte pentru ei, care ar fi dat mult să fi putut spune măcar un singur cuvînt cinstit și grav, de întristare și de disperare, cu privire la această lume apusă și cărora, în loc de toate astea, nu le rămăsese nimic altceva decît acea pierdere de timp în jurul unei gropi, cu mutre rînjind jenat. Furios, m-am tăiat la bărbie iarăși în mereu același loc și am ars apoi cu piatra rana, cu toate astea însă a trebuit să schimb iarăși gulerul proaspăt pe care abia-l pusesem, neștiind de fel de ce fac toate astea, de vreme ce nu simțeam nici cel mai mic chef să dau curs acelei invitații. O parte însă din Harry juca iarăși teatru, îl socotea pe profesor un tip simpatic și îi era dor de un pic de miros omenesc, de sporovăială și de societate, partea aceea din Harry își amintea de drăgălașa soție a profesorului, găsea că o seară petrecută cu niște gazde prietenoase este în fond ceva destul de înviorător și m-a ajutat astfel să-mi lipesc pe bărbie un plasture englezesc, m-a ajutat să mă îmbrac și să îmi leg în jurul gîtului o cravată bună și m-a oprit blajin să-mi urmez adevărata dorință de a rămîne acasă. În același timp mă gîndeam: așa cum mă îmbrac și merg în vizită eu acum, mă întîlnesc cu profesorul și schimb cu el politețuri mai mult sau mai puțin mincinoase, totul fără ca eu s-o vreau de fapt, așa fac și trăiesc și acționează majoritatea oamenilor zi de zi, ceas de ceas, crispat și fără să o vrea de fapt, fac vizite, duc conversații, lasă să se deruleze orele de birou, totul silnic,

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

mecanic, nevoit, totul putînd să fie făcut la fel de bine în locul lor de nişte maşini ori să se renunţe la asta; şi acest mecanism care merge veşnic mai departe este cel care-i opreşte, ca şi pe mine, să-şi îndrepte critica împotriva propriei vieţi, îi împiedică să recunoască şi să simtă prostia şi platitudinea ei, părelnicia ei cu rînjet hîd, tristeţea şi pustietatea ei neţărmurită. O, şi doar au dreptate, cît de multă dreptate au oamenii că trăiesc astfel, că joacă astfel micile lor jocuri şi că fug după mărunţişurile lor importante, în loc să se opună acelui mecanism aducător de tristeţe, privind cu disperare în gol, după cum fac eu, om ieşit din făgaşul meu. Şi dacă în aceste pagini dispreţuiesc uneori oamenii, bătîndu-mi chiar joc de ei, nu trebuie totuşi ca nimeni să creadă că eu aş arunca vina asupra lor, că îi acuz şi că vreau să să fac pe alţii răspunzători de mizeria mea personală! Eu însă, care am mers atît de departe şi care mă aflu la marginea vieţii, acolo unde ea se prăvăleşte într-o întunecime fără de fund, nu fac bine ce fac şi mint atunci cînd încerc să mă amăgesc pe mine şi pe alţii că maşinăria aceea mai funcţionează şi pentru mine, că mai aparţin şi eu acelei nevinovate lumi copilăroase a jocului veşnic!

Seara a ajuns astfel să fie corespunzător de minunată. În faţa casei cunoscutului meu m-am oprit pentru o clipă şi am privit în sus spre ferestre. Aici locuieşte acest om, m-am gîndit, care îşi vede an de an mai departe de munca lui, care citeşte şi comentează texte, caută apropieri între mitologiile Asiei anterioare şi ale Indiei şi se bucură făcînd asta, căci el crede în valoarea a ceea ce face, crede în ştiinţa al cărei slujitor este, în utilitatea acumulării pure a cunoştinţelor, în progres, în dezvoltare. Nu a trecut prin experienţa războiului, nu a resimţit zguduirea produsă în fundamentele gîndirii de pînă acum de către Einstein (chestiunea asta, socoate el, nu-i priveşte decît pe matematicieni), nu vede cum în jurul lui se pregăteşte războiul următor, este de părere că evreii şi comuniştii trebuiesc urîţi, este un copil bun, bine dispus, ce nu-şi face prea multe gînduri şi se ia în serios, este de-a dreptul de invidiat. Mi-am luat inima în dinţi şi am intrat, am fost întîmpinat de fata în casă cu şorţ alb şi din cine ştie ce presentiment mi-am întipărit în memorie cu precizie locul în care mi-a dus pălăria şi paltonul, am fost apoi condus într-o cameră călduroasă şi luminoasă, rugat să aştept, iar eu, în loc să rostesc vreo rugăciune ori poate să dorm un pic, mi-am urmat un impuls jucăuş luînd în mînă obiectul cel mai apropiat ce mi se oferea. Era o mică imagine înrămată ce-şi avea locul pe o masă rotundă, pe care o piedică de carton o făcea să stea pieziş. Era o gravură ce-l reprezenta pe Goethe, un moşneag plin de caracter, ale cărui trăsături frizau genialitatea, cu un chip frumos modelat din care nu lipseau nici faimosul ochi arzător şi nici acel aer de singurătate şi tragism peste care artistul aşternuse, dîndu-şi deosebită osteneală, un pospai de manieră uşor curtenească. Reuşise să-i dea bătrînului acestuia demonic, în pofida adîncimii sale, o trăsătură oarecum profesorală ori poate chiar actoricească de stăpînire şi de cumsecădenie solidă, făcînd din el, în totul, un adevărat domn bătrîn şi frumos, cu care ai fi putut împodobi orice casă de burghez. Probabil că acest tablou nu era mai prost decît toate celelalte de acest fel, toţi aceşti mîntuitori, apostoli, eroi, figuri marcante ale spiritului şi oameni de stat produşi de harnici meşteşugari de artă, poate că această imagine m-a iritat atît de puternic doar din cauza unei anumite ştiinţe şi dibăcii virtuoze; oricum ar fi fost, această reprezentare a bătrînului Goethe, vanitos şi încîntat de sine, m-a izbit de îndată ca o discordanţă fatală, eram oricum suficient de iritat şi de încordat încă dinainte — şi mi-a arătat că nu mă aflam aici în locul potrivit. Aici erau la ei acasă maeştrii din vechime stilizaţi cu graţie şi mărimile naţionale, nu însă lupii de stepă.

Dacă stăpînul casei ar fi intrat acum în cameră aş fi izbutit poate să mă retrag, sub un pretext acceptabil. De venit a venit însă soţia lui, iar eu m-am lăsat în voia soartei, deşi aveam bănuielile cele mai rele. Ne-am salutat şi primei note discordante i-au urmat de îndată altele noi. Femeia mă felicită pentru cît de bine arătam, în vreme ce eu eram prea conştient de cît îmbătrînisem în anii care se scurseseră de la ultima noastră întîlnire; chiar şi numai strîngerea ei de mînă, ce mi-a provocat durere în degetele bolnave de gută, trebuia să-mi amintească în mod fatal de asta. Da, şi apoi ea întrebă cum îi mai merge simpaticei mele soţii, iar eu a trebuit să-i spun că nevasta mă părăsise, iar căsnicia noastră era desfăcută. Am fost amîndoi bucuroşi cînd a intrat profesorul. Mă salută şi el cu căldură, iar strîmbătatea şi comicul situaţiei îşi găsiră de îndată expresia lor cea mai hazlie cu putinţă. El ţinea în mînă un ziar, o foaie la care se abonase, un ziar al partidului militariştilor şi al făcătorilor de război, şi după ce-mi dădu mîna, arătă spre fiţuică povestindu-mi că în ea stă scris ceva despre un tiz al meu, un oarecare publicist Haller, care fără doar şi poate era un tip de proastă speţă şi un individ apatrid care îşi bătuse joc de împărat şi care susţinea că ţara lui nu era cu nimic mai puţin vinovată de izbucnirea războiului decît ţările duşmane. Ce golan trebuie că era acest individ! Ei bine, tipul primeşte aici un răspuns pe măsură, redacţia i-a dat acestui dăunător replica tăioasă ce i se cuvenea, punîndu-l la stîlpul infamiei. Conversaţia a alunecat însă spre alte lucruri, atunci cînd el a văzut că subiectul acesta nu mă interesa şi era limpede că celor doi nu le trecea nici pe departe prin cap posibilitatea că acel monstru s-ar fi putut să se afle în faţa lor — şi totuşi aşa şi era, monstrul eram eu însumi. Ei, dar de ce să faci atîta gălăgie, neliniştind oamenii! Am rîs înlăuntrul meu, îmi pierdusem acum speranţa să mi se mai întîmple în acea seară ceva plăcut. Clipa mi-a rămas bine întipărită în amintire. Căci în acea clipă, în timp ce profesorul vorbea despre trădătorul de ţară Haller, în sufletul meu sentimentul atît de rău de deprimare şi disperare care se acumulase şi se întărise în mine de la scena înmormîntării încoace, se concentră pînă la gradul unei turbulente presiuni, luă forma unui rău pe care-l puteam simţi trupeşte (în partea de jos a pîntecului), un sentiment spăimos al destinului care mă sugruma. Ceva mă pîndea, simţeam, un pericol se furişa în spatele meu. Din fericire furăm atunci anunţaţi că masa este servită. Ne-am dus în sufragerie şi în timp ce-mi dădeam silinţa să mai spun or să mai întreb mereu cîte ceva lipsit de importanţă, am mîncat mai mult decît îmi stătea în obişnuinţă, simţindu-mă din ce în ce mai jalnic pe măsură ce timpul trecea. Doamne, mă gîndeam necontenit, de ce ne dăm atîtea osteneală? Simţeam limpede că nici gazdele mele nu se simţeau de loc în largul lor şi că le venea greu să se arate vioi, fie din pricină că eu aveam un efect paralizant asupra lor, fie că dintr-un motiv sau altul existase mai dinainte o indispoziţie în casă. M-au întrebat tot soiul de lucruri la care nu se putea da un răspuns sincer, astfel încît intrasem curînd într-un adevărat hăţiş de minciuni, luptînd cu scîrba la fiecare cuvînt. În cele din urmă am început să le povestesc, pentru a abate atenţia, despre înmormîntarea la care fusesem în ziua aceea martor. N-am nimerit însă tonul, pornirile mele de umor indispuneau, am ajuns să ne depărtăm din ce în ce unii de alţii, în mine rîdea lupul de stepă cu dinţi rînjiţi, iar la desert eram toţi trei destul de tăcuţi.

Ne-am reîntors în aceea primă cameră pentru a bea cafea şi ceva tare, poate că aşa ceva ne putea ajuta. Dar atunci privirea mi-a căzut iarăşi pe acel rege al poeţilor, cu toate că fusese pus de-o parte pe un dulăpior. Nu puteam să-mi desprind privirile de pe el şi, nu fără a auzi în mine voci care mă preveneau, l-am luat din nou în mînă şi am început o controversă pe această temă. Eram posedat de ideea că situaţia este insuportabilă, că trebuie acum să-mi reuşească să aduc de partea mea gazdele, să le insuflu căldură şi să-i fac să se acorde cu felul meu de a fi, sau altfel să provoc explozia definitivă.

« Să sperăm » am spus, « că Goethe nu a arătat aşa în realitate! Cîtă vanitate, ce poză nobilă, această demnitate cochetînd cu preastimaţii privitori, iar sub crusta

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

virilă, această întreagă lume de o sentimentalitate atît de pură! Desigur, te pot irita multe la el, eu însumi simt adesea că-mi displac multe la acest bătrîn ce-și dă atîta importanță, dar a-l reprezenta astfel, ei bine, nu, asta merge prea departe».

Femeia turnă cafeaua în ceşti cu o faţă ce trăda o adîncă suferinţă, apoi ieşi iute din cameră, iar bărbatul ei îmi destăinui, pe jumătate ruşinat, pe jumătate plin de reproş, că acest tablou al lui Goethe îi aparţine soţiei sale şi că ea ţine deosebit de mult la el. «Şi chiar dacă aţi avea în mod obiectiv dreptate, fapt pe care de altfel îl contest, tot n-ar fi trebuit să vă exprimaţi atît de brutal.»

«Aici aveţi dreptate», am recunoscut. «Este din păcate un obicei al meu, un viciu al meu, să mă decid mereu pentru expresia cea mai brutală cu putinţă, ceea ce de altfel a făcut şi Goethe în ceasurile sale bune. Ce-i drept, acest Goethe de salon, dulce şi mic burghez, n-ar fi întrebuinţat niciodată o expresie brutală, cinstită, directă. Vă cer iertare dumneavoastră şi soţiei dumneavoastră din toată inima — vă rog să-i spuneţi că sînt schizofren. Totodată vă cer permisiunea să mă retrag.»

E drept că profesorul, jenat, s-a opus puţin, a ajuns să vorbească iarăşi despre cît de frumoase şi de incitante fuseseră discuţiile noastre de odinioară, a pomenit chiar de impresia adîncă care i-au făcut-o supoziţiile mele cu privire la Mithra şi Krishna şi că sperase şi acum... şi aşa mai departe. I-am mulţumit spunîndu-i că acestea sînt cuvinte foarte prietenoase, dar că din păcate interesul meu pentru Krishna ca şi plăcerea pentru discuţiile ştiinţifice au dispărut cu totul şi că l-am minţit în timpul serii de mai multe ori, spre exemplu că nu mă aflu abia de cîteva zile în oraş, ci de mai multe luni, trăiesc însă retras şi nu mai sînt potrivit pentru a frecventa case mai bune, căci în primul rînd sînt mereu într-o foarte proastă dispoziţie şi bolnav de gută, iar în al doilea rînd sînt beat în cea mai mare parte a timpului. Mai departe, pentru a pune lucrurile la punct şi pentru ca măcar să nu plec ca un mincinos, trebuie să-i atrag atenţia preastimatului domn că m-a jignit foarte tare în cursul serii. Dînsul şi-a însuşit acel fel prostesc şi obtuz de a privi lucrurile, potrivit unui ofiţer în retragere, nedemn însă de un om de ştiinţă, şi-a însuşit poziţia unei fiţuici reacţionare în ceea ce priveşte opiniile lui Haller. Acel «golan şi individ apatrid însă, acel Haller sînt eu însumi, şi lucrurile ar sta mai bine, în ţară şi în lume, dacă măcar acei puţini oameni capabili să gîndească ar lua partea raţiunii şi dragostei de pace, în loc să se îndrepte orbiţi şi posedaţi spre un nou război. Aşa, şi cu asta Dumnezeu să vă aibă în pază.

Şi m-am ridicat, mi-am luat rămas bun de la Goethe şi de la profesor, mi-am smuls lucrurile din cuier şi am luat-o la fugă. Urla aprig în sufletul meu lupul cel răutăcios, cei doi Harry se desfăşurau într-un teatru teribil, căci mi-a fost deîndată limpede că această seară atît de neplăcută avea o cu mult mai mare însemnătate pentru mine decît pentru profesorul indignat; pentru el ea era doar o dezamăgire şi o mică supărare, pentru mine însă un eşec final, o fugă ce punea capăt unor lucruri, pentru mine ea însemna despărţirea de lumea burgheză, morală, doctă, un triumf desăvîrşit al lupului de stepă. Şi această despărţire era cea a unui fugar şi a unui învins, falimentul în faţa mea însumi, o despărţire fără consolare, fără superioritate, fără umor. Nu mă despărţisem altfel de fosta mea lume şi de locul de baştină, de civilitate, moralitate şi de ştiinţe, decît o făcuse bărbatul ce avea o tumoare la stomac, de friptura de porc. Furios alergam pe sub felinare, furios şi întristat de moarte. Ce zi fusese asta, atît de dezolantă, umilitoare şi rea, de dimineaţa pînă în spre seară, de la cimitir şi pînă la scena cu profesorul! La ce bun toate astea? De ce? Avea oare sens să te mai încarci cu povara unor astfel de zile, să mai rabzi înghiţind astfel de lucruri? Nu! Azi noapte urma să pun capăt comediei. Du-te acasă, Harry, şi taie-ţi beregata! Destul ai aşteptat.

Fugeam încolo şi-ncoace pe străzi, mînat din urmă de disperare. Desigur, fusese o prostie din partea mea să le terfelesc bunilor oameni podoaba lor de salon, fusese prostesc şi nepoliticos, însă nu puteam în ruptul capului să procedez altfel, aşa eram şi nu mă puteam schimba, nu mai puteam să suport această viaţă domestică, prefăcută şi cuminte. Şi deoarece, după cît se părea, nu mai puteam suporta nici singurătatea, de vreme ce şi propria mea societate ajunsesem s-o urăsc nespus şi să fiu scîrbit de ea, de vreme ce nu mai izbuteam decît să mă zbat în van, sufocîndu-mă în spaţiul vid al propriului meu iad, ce altceva îmi rămînea de făcut? Nimic. O tată şi mamă, o focuri îndepărtate şi sfinte ale tinereţii mele, o voi mii de bucurii, de munci şi de ţeluri ale vieţii mele! Nimic din toate acestea nu-mi rămăseseră, nici măcar căinţa, doar durerea şi dezgustul. Îmi părea că niciodată încă nu mă chinuise atît de aprig simpla nevoire de a trăi, ca în acest ceas.

Am intrat pentru cîteva clipe într-o sordidă cîrciumă de suburbie, am băut apă şi coniac, am fugit iarăşi afară gonit din urmă de diavol, străduţele strîmbe şi abrupte ale oraşului vechi le-am parcurs în sus şi în jos, prin alei, prin piaţa gării. Să plec!, mă gîndeam, şi m-am dus la gară, holbîndu-mă la mersul trenurilor ce spînzura de perete, am băut un pic de vin, am încercat să-mi adun minţile. Începeam să văd fantoma de care-mi era teamă din ce în ce mai aproape, din ce în ce mai limpede. De întoarcere îmi era frică, de întoarcerea acasă, faptul de a fi nevoit să rezişti în tăcere disperării! Nu scăpam de ea, chiar dacă aş mai fi alergat prin oraş ore în şir, nu scăpam de întoarcerea acasă, la uşa mea, în faţa mesei cu cărţi, a divanului deasupra căreia atîrna fotografia iubitei, nu scăpam de clipa în care aveam să-mi ascut briciul pentru a-mi tăia beregata. Această imagine îmi apărea din ce în ce mai clar în faţa ochilor, şi din ce în ce mai limpede simţeam, cu inima bătîndu-mi nebuneşte, cea mai îngrozitoare dintre spaime: spaima în faţa morţii! Da, aveam o spaimă crîncenă de moarte. Deşi nu vedeam altă scăpare, deşi eram împresurat din toate părţile de dezgust, suferinţă şi disperare, deşi nimic nu mai izbutea să mă atragă, să-mi dea bucurie şi speranţă, mă temeam totuşi nespus de clipa execuţiei, de acea ultimă clipă înainte de tăietura ce avea să-mi deschidă cu răceală propria-mi carne!

Nu vedeam nici un drum, nici o cale pe care aş fi putut scăpa de cele ce mă înfricoşau. Chiar dacă azi, în lupta dintre disperare şi laşitate avea să cîştige laşitatea, mîine şi în toate celelalte zile disperarea avea din nou să-mi stea în faţă, sporită încă de dispreţul de sine. Aveam să pun de atîtea ori mîna pe cuţit şi să-l arunc apoi iarăşi deoparte, pînă ce într-o bună zi tot aş fi făcut-o. Şi atunci, mai bine chiar astăzi! Vorbeam înţelept cu mine însumi cum ai vorbi cu un copil înspăimîntat, copilul însă nu vroia să audă, o rupea la fugă, vroia să trăiască. O forţă mă smulgea iarăşi şi iarăşi, purtîndu-mă prin oraş în cercuri largi, dam tîrcoale locuinţei mele, mereu avînd în minte întoarcerea acasă, amînînd-o mereu. Ici şi colo mă opream în cîte o cîrciumă, răstimp de un pahar, poate două, apoi forţa aceea mă gonea mai departe, ocolind în careuri largi ţinta, ocolind briciul, moartea. Sfîrşit, mă aşezam din cînd în cînd pe o bancă, pe ghizdul vreunei fîntîni, pe caldarîm, îmi auzeam inima bătînd, îmi ştergeam sudoarea de pe frunte şi alergam mai departe plin de o spaimă de moarte, plin de o arzătoare dorinţă de viaţă.

Astfel m-am pomenit noaptea tîrziu într-o suburbie îndepărtată şi pe care n-o prea cunoşteam, şi am intrat într-o cîrciumă dinăuntrul căreia pătrundea în afară o aprigă muzică de dans. Intrînd am citit deasupra porţii, pe o firmă veche: La Vulturul Negru. Înăuntru se încinsese un chef nocturn, învălmăşeală de oameni, fum, aburi de alcool şi ţipete, în sala din spate se dansa, acolo urla turbată muzica. Am rămas în încăperea din faţă unde se aflau oameni simpli, în cea mai mare parte îmbrăcaţi sărăcăcios, în vreme ce în salonul de bal puteau fi zărite şi unele apariţii elegante.

@Asociatia Ziaristilor Independenti din Romania

împins de mulțime prin încăpere, am ajuns în fața unei mese, lîngă bufet; o fată drăguță și palidă ședea pe banca lipită de perete, purta o rochiță de bal subțire, puternic decoltată, și o floare ofilită în păr. Fata mă privi venind, atentă și prietenoasă, se dete zîmbind puțin la o parte și-mi făcu loc.

« E voie? » am întrebat, așezîndu-mă lîngă ea.

« E voie, desigur » mi-a răspuns, « tu cine ești? »

« Mulțumesc » am spus, « mi-e cu neputință să mă întorc acasă, nu pot, nu pot de fel, vreau să rămîn aici lîngă dumneata, dacă-mi permiți. Nu, nu pot să mă întorc acasă. »

Ea dădu din cap de parcă m-ar fi înțeles și în timp ce dădea din cap, m-am uitat la cîrlionțul care-i atîrna din frunte pe lîngă ureche și am observat că floarea ofilită era o camelie. De alături urla muzica, chelnerițe își strigau una alteia, la bufet, comenzile.

« Rămîi aici » spuse ea cu o voce care-mi făcu bine. « De ce nu te poți duce acasă? »

« Nu pot. Acasă mă așteaptă ceva — nu, nu pot, prea e îngrozitor. »

« Atunci las' să aștepte și rămîi aici. Hai, ștergeți dintîi ochelarii, nici nu mai poți vedea nimic. Așa, dă-mi batista ta. Ce bem? un vin de Burgundia? »

Îmi șterse ochelarii; abia acum am văzut-o limpede, fața palidă, fermă, cu gura pictată cu roșu sîngeriu, cu ochii luminoși și cenușii, cu fruntea netedă și rece, un cîrlionț scurt în dreptul urechii. Cu bunătate, un pic batjocoritoare, mă luă în grija ei, comandă vinul, ciocni cu mine și privi apoi spre pantofii mei.

« Doamne, de unde vii? arăți de parcă ai fi sosit pe jos de la Paris. Nu se vine așa la bal. »

Am spus da și nu, am rîs un pic, lăsînd-o să vorbească. Tare îmi mai plăcea, iar acest fapt mă mira, căci pînă atunci ocolisem asemenea tinere fete, privindu-le mai curînd cu neîncredere. Iar ea se purta cu mine întocmai după cum îmi făcea mie bine în această clipă — o, și tot așa s-a purtat și de atunci încoace cu mine în fiece clipă. Mă trata cu cruțarea de care aveam nevoie, și cu batjocura de care aveam nevoie. A comandat un sandvici și îmi porunci să-l mănînc. Mi-a turnat vin în pahar și mă îndemnă să beau un strop, nu cu grabă însă. Apoi îmi lăudă cumințenia cu care o ascultam.

« Ești cuminte » mă încurajă ea, « cu tine omul nu are greutăți. Facem pariu că e multă vreme de cînd a trebuit să asculți pentru ultima oară de cineva? »

« Da, ai cîștigat pariul, domnișoară. Dar dumneata de unde ai știut asta? »

« Nici o scofală. A te supune e ca și cum ai mînca ori ai bea — cine n-a făcut-o vreme îndelungată, acela nu se satură făcînd-o. Nu-i așa că asculți cu plăcere de mine? »

« Cu mare plăcere. Dumneata chiar știi totul. »

« Cu tine e ușor. Și poate că ți-aș putea spune cîte ceva și despre ce te așteaptă acasă și de care te temi atît de tare, prietene. Dar o știi tu însuți prea bine, ce rost ar mai avea să vorbim despre asta, nu-i așa? Prostii! Una din două: cineva ori se spînzură, și în acest caz, ei bine, s-a spînzurat, o fi avut vreun motiv; ori însă trăiește, și atunci nu trebuie să se îngrijească decît de viață. Nimic mai simplu. »

« Vai » am strigat, « dacă lucrurile ar fi atît de simple! Pe Dumnezeul meu că am avut destulă grijă de viață și totuși n-a folosit la nimic. Poate că e greu să te spînzuri, nu știu. Dar să trăiești este încă cu mult mai greu! Dumnezeu știe cît e de greu! »

« Bun, vei vedea că este un joc de copii. Începutul l-am și făcut, ți-ai șters ochelarii, ai mîncat, ai băut. Vom merge acum să periem un pic pantalonii și pantofii tăi, e mare nevoie de asta. Și apoi vom dansa împreună un shimmy. »

« Iată, vezi dumneata că tot eu aveam dreptate! » am strigat. De nimic nu-mi pare mai rău decît să nu-ți ascult vreo poruncă. Dar de aceasta nu pot să ascult. Nu știu să dansez nici shimmy, și nici vals și nici polcă și cum s-or mai fi numind ele toate, n-am învățat niciodată să dansez. Vezi că lucrurile nu stau așa de simplu după cum ți se părea dumitale? »

Frumoasa fată îmi zîmbi cu buzele ei roșii ca sîngele și clătină din capu-i ferm, tuns băiețește. În timp ce o priveam mi se părea că seamănă cu Rosa Kreisler, prima fată de care mă îndrăgostisem odinioară, pe vremea cînd eram un băiețandru, aceea însă avusese o piele brună și păr întunecat. Nu, nu știam de cine-mi amintea fata aceasta străină, știam doar că de ceva din tinerețea mea cea mai fragedă, din copilărie.

« Încetișor », strigă ea, « încetișor! așa dar nu știi să dansezi? De loc? Nici măcar un onestep? Și mai pretinzi că ți-ai fi dat Dumnezeu știe cîtă osteneală în viață! Astea-s vorbe. Așa ceva n-ar trebui să mai faci la vîrsta ta, băiete. Și atunci cum poți să spui că ți-ai fi dat vreo osteneală cu viața, cîtă vreme nu vrei nici barem să dansezi? »

« Dar nu știu! N-am învățat asta niciodată. »

Ea rîse.

« Dar să scrii și să citești ai învățat, este, și să socotești și cred că și ceva latinească și franceză și tot soiul de astfel de lucruri? Pun pariu că ai stat zece ori doisprezece ani prin școală, ba poate că ai făcut și studii și ai chiar titlul de doctor și vorbești chineza ori spaniola. Ori poate nu? Ei vezi! Dar pentru cele cîteva ore de dans n-ai vrut să cheltui picul de timp și de bani ce ți-ar fi trebuit! Asta-i! »

« Asta din pricina părinților » m-am dezvinovățit, « ei m-au pus să învăț latina și greaca și toate celelalte. Dar nu m-au lăsat să învăț dansurile, asta nu era la noi la modă, părinții mei înșiși n-au dansat niciodată. »

Mă privi foarte rece, plină de dispreț, și ceva în chipul ei îmi aminti iarăși de trecutele vremi ale tinereții.

« Așadar, vinovați sînt părinții tăi! Dar astă-seară i-ai întrebat dacă ai voie să mergi la Vulturul Negru? i-ai întrebat? Au murit de mult, zici? Ei vezi! Dacă n-ai vrut să înveți în tinerețe să dansezi, din prea mare cumințenie — treacă de la mine! Deși n-aș crede că ai fost pe vremea aceea pînă într-atît băiețașul model. Pe urmă însă — cu ce ți-ai pierdut vremea pe urmă, în toți acești ani? »

« Ah » i-am mărturisit, « nici eu n-o știu prea bine. Am studiat, am făcut muzică, am citit cărți, am scris cărți, am făcut călătorii... »

« Ciudate păreri mai ai despre viață! Te-ai ocupat așadar mereu de lucruri grele și complicate și n-ai învățat să le faci pe cele simple? N-ai avut timp? Ori chef? Din partea mea, fie cum zici, slavă Domnului, nu-ți sînt mamă. Dar să faci apoi ca și cum ai fi încercat viața pe față și pe dos și n-ai fi găsit nimic vrednic în ea, nu-nu, asta nu merge! »

« Nu mă certa! » am rugat-o. « Știu prea bine că sînt nebun. »

« Ei aș, nu-mi veni cu asemenea lucruri! nu ești cîtuși de puțin nebun, domnule profesor, ba îmi pare că ești chiar prea puțin nebun! Socot că ești deștept într-un fel prostesc, întocmai ca un adevărat profesor. Hai, mai mănîncă o pîinișoară! după aceea îmi povestești mai departe. »

Îmi făcu rost de încă un sandvici, presără puțină sare, unse puțin muștar, tăie pentru ea o bucățică și mă pofti să mănînc. Am mîncat. Aș fi făcut tot ce mi-ar fi poruncit, tot în afară de dans. Era nemaipomenit de bine să te poți supune cuiva, să șezi lîngă cineva care îți punea întrebări, care-ți poruncea, care te certa. Dacă profesorul sau nevasta lui ar fi făcut acest lucru în urmă cu cîteva ore, de cîte n-aș fi fost izbăvit. Dar nu, era mai bine așa, aș fi pierdut multe altfel!

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

« Cum te cheamă de fapt? » mă întrebă deodată.

« Harry. »

« Harry? un nume de băiețandru! și asta și ești, Harry, cu toate că părul ți-a albit pe alocuri. Ești un băiețandru și trebuie să ai pe cineva lîngă tine care să te îngrijească un pic. De dans nu mai zic nici o vorbă. Dar în ce hal ești tuns! N-ai nici o femeie, nici o iubită? »

« Nu mai am nevastă, ne-am despărțit. Am o iubită, care însă nu locuiește aici, n-o văd decît arareori și nu ne înțelegem prea bine unul cu celălalt. »

Fluieră ușor printre dinți.

« Îmi pari a fi un domn destul de dificil, de vreme ce nu rămîne nici una cu tine. Spune-mi însă: ce s-a întîmplat astăzi deosebit, de alergai atît de buimac prin lume? Vreun scandal? Ai pierdut niște bani? »

De fapt era greu de spus.

« Vezi dumneata » am început, « de fapt este vorba de o nimica toată. Eram invitat la un profesor — cît despre mine eu nu sînt profesor — și de fapt nici n-ar fi trebuit să mă duc acolo, căci nu mai sînt obișnuit să șed printre oameni și să sporovăiesc, m-am dezvățat de asta. Chiar în clipa în care intram în casa lui am avut sentimentul că nu se va termina cu bine — în timp ce mi-agățeam pălăria în cuier mi-a trecut prin minte gîndul că voi avea curînd din nou nevoie de ea. Da, și la acest profesor, așadar, se afla pe masă un mic tablou, un tablou idiot, care mă supăra... »

« Ce tablou? Și de ce te supăra? » mă-ntrerupse ea.

« Era un tablou care-l reprezenta pe Goethe — știi dumneata, pe poetul Goethe. El însă nu arăta în acest tablou așa cum arătase în realitate — la drept vorbind asta nici nu se poate ști cu adevărat, căci a murit de mai bine de o sută de ani. Aici însă un oarecare pictor modern îl pocise pe Goethe, după cum îi spunea lui imaginația, și acest tablou m-a iritat și aveam o teribilă silă de el — nu știu dacă poți înțelege asta? »

« Fii fără grijă, pot să înțeleg foarte bine. Mai departe! »

« Încă dinainte nu mă potrivisem la păreri cu profesorul; el este precum mai toți profesorii un mare patriot, care și-a dat și el toată osteneala să mintă poporul în vremea războiului — cu cea mai mare bună-credință, desigur. Eu însă sînt împotriva războiului. Ei, asta n-are nici o importanță. Mai departe deci. N-ar fi trebuit ce-i drept să mă uit la tablou... »

« N-ar fi trebuit, într-adevăr. »

« În primul rînd însă îmi părea rău din pricina lui Goethe, căci țin foarte, foarte mult la el, și apoi s-a întîmplat că am început să mă gîndesc... ei, mă gîndeam ori simțeam și eu cam așa: stau așadar aici printre oameni pe care-i socot deopotrivă cu mine și despre care credeam că-l iubesc și ei pe Goethe, după cum o fac eu, și că au o părere asemănătoare cu a mea despre el; și iată că văd la ei acest tablou lipsit de gust, falsificat și dulceag, pe care ei îl găsesc minunat și nu observă că spiritul acestui tablou este exact opusul spiritului lui Goethe. Ei găsesc că tabloul e minunat, și din partea mea n-au decît — dar pentru mine din clipa asta a încetat orice încredere în acești oameni, s-a zis cu orice prietenie pentru ei și cu orice sentiment de înrudire ori de apartenență la același grup. De altfel prietenia nici nu era prea mare. M-am înfuriat și m-am întristat deci, dîndu-mi seama că eram perfect singur și că nimeni nu mă înțelegea. Pricepi dumneata? »

« Lesne de priceput, Harry. Și apoi? le-ai dat cu tabloul în cap? »

« Nu, m-am certat cu ei și am fugit apoi de acolo, vroiam să merg acasă, dar... »

« Acolo însă n-ar fi fost nici o mămică, pentru a-l alina pe băiețelul cel prostuț ori pentru a-i trage o papară. Ei, da, Harry, aproape îmi pare rău de tine, ești un copil fără pereche. »

Bineînțeles, asta o recunoșteam și eu, după cum îmi părea. Ea îmi dădu să beau un pahar de vin. Se purtă într-adevăr ca o mamă cu mine. La răstimpuri însă, preț de cîteva clipe, îmi dădeam seama cît de frumoasă și de tînără este.

« Așadar » reluă ea vorba, « așadar Goethe a murit acum o sută de ani și Harry îl îndrăgește foarte tare și își face o părere minunată despre el și despre cum o fi arătat el, și Harry este și în dreptul lui s-o facă, nu-i așa? Pictorul însă, care și el are o slăbiciune pentru Goethe și care și-a făcut și el o părere despre acesta, nu are acest drept, și profesorul așișderea și în general nimeni, căci asta nu-i convine lui Harry, așa ceva nu suportă, el este atunci nevoit să ocărască și să-și ia apoi picioarele la spinare! Dacă ar fi înțelept, ar rîde pur și simplu de pictor și de profesor. Dacă ar fi smintit, i-ar da cu Goethe în cap, dar pentru că el nu este altceva decît un băiețel, o șterge acasă și vrea să se spînzure... Am înțeles prea bine povestea ta, Harry. E o poveste comică. Stai, nu bea așa de repede! Vinul de Burgundia se bea încet, altfel te înfierbîntă prea tare. Ție însă trebuie să ți se spună toate, băiețaș. »

Privirea îi era severă și mustrătoare ca aceea a unei guvernante de șaizeci de ani.

« O, da » am rugat-o mulțumit, « spune-mi dumneata totul. »

« Ce să-ți spun? »

« Tot ce dorești ».

« Bine, îți voi spune ceva. De un ceas tot aud cum eu îți spun tu, iar tu continui să mă iei cu dumneata. Mereu aceeași latină și greacă, mereu cît se poate de complicat! Cînd o fată îți spune tu și cînd ea nu-ți displace, atunci i te adresezi și tu la fel. Așa, iată că ai mai învățat ceva. Și în al doilea rînd: de o jumătate de oră știu că te cheamă Harry. O știu pentru că te-am întrebat. Tu însă nu vrei să știi cum mă numesc. »

« Ba nu, tare mult aș vrea s-o știu. »

« Prea tîrziu, micuțule! Cînd ne vom mai revedea odată, poți să mă întrebi din nou. Astăzi nu-ți mai spun. Bun, și acum vreau să dansez. »

Deoarece se pregătea să se ridice, m-am simțit deodată cuprins de disperare, mi se făcu teamă că avea să plece și să mă lase singur și atunci totul ar fi redevenit după cum fusese mai înainte. Tot astfel după cum o durere de dinți dispărută pentru un timp reapare dintr-o dată, arzînd ca focul, într-o clipită spaima și groaza îmi reveniseră. Doamne, cum putusem să uit ce mă aștepta mai departe? Se schimbase oare ceva?

« Stai » am implorat-o, « dumneata — tu... nu pleca! Desigur că poți să dansezi cît de mult îți place, dar nu mă lăsa prea multă vreme singur, întoarce-te, întoarce-te! »

Se ridică rîzînd. Mi-o închipuisem mai înaltă în picioare, era zveltă, nu mare însă. Îmi reamintea iarăși de cineva — de cine oare? cu neputință de aflat.

« Te reîntorci? »

« Mă întorc, poate însă să dureze un timp, o jumătate de oră ori poate o oră. Uite ce-ți zic: închide ochii și dormi puțin; de asta ai nevoie. »

I-am făcut loc și ea se duse; rochița ei îmi atinse genunchii, în mers ea aruncă o privire într-o minusculă oglinjoară de buzunar rotundă, mișcă din sprîncene, își dete peste bărbie cu un mic pămătuf de pudră și dispăru în salonul de dans. M-am uitat în jur: fețe străine, bărbați care fumau, bere vărsată pe mesele de marmoră, urlete și țipete pretutindeni, iar alături muzică de dans. Să dorm, îmi spusese. Vai,

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

copilă dragă, ce știi tu despre somnul meu, mai sperios decît un iepure ! Să adorm în bîlciul acesta, șezînd la masă, printre ulcioare de bere ce zăngăne. Am sorbit din vin, mi-am scos o țigară din buzunar și am căutat din priviri chibriturile, de fapt însă nici că-mi păsa de fumat, așa încît la urmă am pus țigara pe masă, în fața mea. « Închide ochii », așa-mi spusese. Dumnezeu știe de unde avea această fată vocea ei, o voce profundă, bună, o voce maternă. Era bine să poți să asculți de această voce, făcusem această experiență. Am închis supus ochii, mi-am sprijinit capul de perete, am auzit în jur sute de zgomote vehemente, am zîmbit la ideea de a mă culca într-un astfel de loc, m-am hotărît să mă duc pînă la ușa salonului pentru a-mi arunca o privire la cei ce dansau — trebuia doar s-o văd pe frumoasa mea dansînd —, mi-am urnit picioarele de sub scaun, simțind abia acum ce nesfîrșită oboseală mă cuprinsese după peregrinările mele de ore în șir, și am rămas locului. Adormisem de-acum, ascultînd de porunca maternă, adormisem cu nesaț și recunoștință, cufundîndu-mă în vise, vise mai limpezi și mai plăcute decît le avusesem de multă vreme încoace. Și am visat:

Stam și așteptam într-o anticameră de modă veche. Nu știam la început decît că eram anunțat excelenței sale, abia apoi mi-am reamintit că era vorba de domnul von Goethe, care urma să mă primească. Din păcate nu mă aflam aici pe de-a-ntregul ca persoană particulară, ci în calitate de corespondent al unui ziar, fapt care mă deranja; nu puteam pricepe ce diavol mă împinsese într-o astfel de situație. În afară de asta mă mai neliniștea un scorpion, ce fusese vizibil încă cu o clipă înainte și încercase să se cațere pe piciorul meu. Mă apărasem ce-i drept de micuța tîrîtoare neagră, scuturîndu-mă, nu mai știam însă unde se află acum și din această cauză nu cutezam să mai fac nici o mișcare.

În afară de asta nici nu prea eram sigur dacă nu cumva îi fusesem anunțat din greșeală nu lui Goethe, ci lui Matthisson, pe care însă în vis îl confundam cu Bürger, căci îi atribuiam poeziile către Molly. Dealtfel nu mi-ar fi displăcut deloc o întîlnire cu Molly, pe care mi-o imaginam minunată, molatecă, muzicală și foarte potrivită cu atmosfera de seară. De n-aș fi avut pe cap însărcinarea acelei redacții blestemate ! Neplăcerea mea cu privire la acest fapt crescu din ce în ce mai mult, ajungînd să-l cuprindă încetul cu încetul și pe Goethe, împotriva căruia aveam dintr-odată tot soiul de rezerve și reproșuri. Promitea să iasă o audiență frumoasă ! Poate însă că scorpionul, cu toate că periculos și ascuns, nu era imposibil, în imediata mea vecinătate, nu era dintre toate lucrul cel mai rău; mi se părea că el ar fi putut însemna și ceva prietenos, era posibil chiar ca el să aibă vreo legătură cu Molly, poate că era un fel de sol al ei ori poate animalul ce-i reprezenta stema, un frumos și periculos simbol al feminității și al păcatului. Nu cumva scorpionul se numea Vulpius? În această clipă însă un slujitor deschise brusc ușa, iar eu m-am ridicat și m-am dus înăuntru.

În fața mea se afla bătrînul Goethe, micuț și foarte țeapăn, și iată, purta pe piептu-i de clasic într-adevăr marele ordin în formă de stea. Părea să domnească în continuare, să mai primească în audiență, era ca și cum încă și-ar mai fi exercitat controlul asupra lumii din muzeul său de la Weimar. Căci de-îndată de mă zări dădu de cîteva ori abrupt din cap, precum un bătrîn corb, și-mi spuse solemn: « ei bine, voi tinerii se pare că sînteți destul de puțin de acord cu noi și cu strădaniile noastre? »

« Cu totul adevărat » i-am răspuns, simțind cum devin rece ca urmare a privirii sale ministeriale. « Noi tinerii într-adevăr nu sîntem de acord cu dumneavoastră, bătrîne domn. Pentru noi sînteți prea solemn, excelență, vă dați prea multă importanță, sînteți prea vanitos și prea puțin sincer. Da, acesta cred că este punctul esențial: prea puțin sincer. »

Micuțul bătrîn își plecă un pic capul sever și în vreme ce gura lui aspră, strînsă într-un mod oficial, se destindea într-un zîmbet micuț, devenind încîntător de viu, inima a-nceput dintr-odată să-mi bată, deoarece mi-am adus aminte, pe neașteptate, poezia « Amurgul s-a lăsat asupră-ne » și că tocmai acest bărbat și această gură rostiseră pentru prima oară acea poezie. De fapt, în această clipă eram de pe acum cu totul dezarmat și copleșit și m-aș fi aruncat cu dragă inimă în genunchi în fața lui. Stam însă drept și am putut auzi aceste cuvinte, ieșite din gura lui zîmbitoare: « Vasăzică, sînt acuzat de lipsă de sinceritate? Ce cuvinte ! N-ați vrea să-mi explicați aceasta mai îndeaproape? »

Desigur că vroiam, cu multă plăcere.

« Dumneavoastră, domnule von Goethe, ați înțeles și ați simțit cu limpezime, asemenea tuturor marilor spirite, părelnicia, lipsa de speranță a vieții omenești: minunea clipei, precum și mizerabila-i veștejire, neputința de a plăti altfel frumoasa culme a simțămintelor decît prin suportarea carcerei cotidiene, arzătoarea aspirație spre imperiul spiritului, ce se află încleștată într-o bătălie veșnică și fatală cu iubirea la fel de arzătoare, la fel de sfîntă, pentru nevinovăția pierdută a naturii, această întreagă cumplită plutire în gol și în incertitudine, această lipsă de ieșire, obstinație și arzătoare disperare a existenței umane. Toate astea le-ați înțeles, luîndu-le dintotdeauna partea, și totuși ați profesat o viață întreagă contrariul, v-ați manifestat credința și optimismul, ați jucat în fața dumneavoastră și a altora comedia perenității și a sensului strădaniilor noastre spirituale. Ați respins și oprimat pe cei ce vesteau adîncul, vocile lor ce vorbeau despre un adevăr disperat, ați respins aceste voci în dumneavoastră însivă ca și la Kleist și la Beethoven. Decenii în șir v-ați prefăcut, lăsînd impresia că acumularea de cunoștințe, de colecții, că scrierea și colecționarea de scrisori, că întreaga dumneavoastră existență la vîrsta senectuții, la Weimar, ar fi într-adevăr calea pentru a putea eterniza clipa, pe care nu puteați decît s-o mumificați, și pentru a putea insufla spirit naturii, pe care totuși nu ați putut-o decît transforma într-o mască. Asta este lipsa de sinceritate pe care v-o reproșăm. »

Bătrînul consilier secret mă privi gînditor drept în ochi, gura încă îi mai zîmbea. Apoi mă întrebă, spre mirarea mea: « În acest caz, Flautul fermecat al lui Mozart vă repugnă fără îndoială? »

Și încă înainte de a putea protesta: « Flautul fermecat înfățișează viața ca pe un admirabil cîntec, aduce laude sentimentelor noastre trecătoare, de parcă ar fi veșnice și dumnezeești, nu-i aprobă nici pe domnul von Kleist și nici pe domnul Beethoven, ci predică pur și simplu optimismul și credința. »

« O știu, o știu ! » am strigat eu furios ». « Dumnezeu știe cum de ați nimerit tocmai peste Flautul fermecat, care dintre toate îmi este cel mai scump pe lume ! Mozart însă nu a ajuns la vîrsta de optzeci și doi de ani și nici n-a avut în viața lui personală aceste pretenții de perenitate, de ordine, și de demnitate țeapănă, cum le-ați avut dumneavoastră ! Nu și-a dat atîta importanță ! Și-a cîntat divinele-i melodii și a fost sărac și a murit de timpuriu, sărac, nerecunoscut ... »

Răsuflarea mi se întretaie. O mie de lucruri ar fi trebuit puse la punct de zece vorbe și fruntea a început să-mi asude.

Goethe însă răspunse foarte prietenos: « Faptul că am ajuns la optzecișidoi de ani ar putea fi, ce-i drept, de neiertat. Plăcerea mea însă de a atinge această vîrstă a fost mai mică decît v-ați putea închipui. Aveți dreptate: o puternică dorință de perenitate m-a animat dintotdeauna, mereu m-am temut de moarte și am luptat împotriva ei. Socot că lupta împotriva morții, voința nesfîrșită și încăpățînată de a trăi constituie impulsul ce a susținut pe toți oamenii remarcabili în faptele lor.

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

Că pînă la urmă trebuia totuşi să mor, aceasta, tînărul meu prieten, am dovedit-o la optzecişidoi de ani, la fel de concludent ca şi cum aş fi murit ca băiat de şcoală. Poate că pentru a mă justifica n-ar fi lipsit de folos să mai adaug şi asta: în firea mea au fost multe lucruri copilăroase, multă curiozitate şi chef de joacă, multă plăcere în risipirea timpului. Bun, şi aşa se întîmplă că mi-a trebuit cam multă vreme pînă să înţeleg că m-am jucat îndestul. »

În timp ce spunea toate acestea zîmbea cu mare şiretenie, de-a dreptul ştrengăreşte. Statura îi devenise mai mare, ţinuta ţeapănă şi demnitatea crispată a obrazului dispăruseră. Iar aerul din jur era plin de melodii, toate lieduri pe versurile sale, am auzit « Violeta » lui Mozart şi « Văile le umpli iar » al lui Schubert. Faţa lui Goethe avea acum o culoare trandafirie, era tînără şi rîzătoare, semănînd cînd lui Mozart, cînd lui Schubert, ca unui frate, iar steaua prinsă în pieptul său era formată din flori de cîmp, o primulă galbenă desfăcîndu-şi voioasă petalele-i durdulii chiar în mijlocul ei.

Nu-mi convenea pe deplin că bătrînul vroia să se sustragă întrebărilor şi învinovăţirilor mele într-un mod atît de glumeţ, astfel încît l-am privit cu reproş. Atunci el s-a aplecat înainte, şi gura lui devenită cu totul copilăroasă mi-a şoptit încet la ureche: « Băiete, îl iei prea în serios pe bătrînul Goethe. Bătrînii ce-au murit nu trebuiesc luaţi în serios, căci le-ai face o nedreptate. Nouă, nemuritorilor, nu ne place să fim luaţi în serios, nouă ne place gluma. Gravitatea, dragul meu băiat, este o chestiune de timp; ea se naşte, acest lucru vreau să ţi-l destăinui, dintr-o supraapreciere a timpului. Eu însumi am supraapreciat valoarea timpului şi de aceea am vrut să ajung la o sută de ani. În veşnicie însă, vezi tu, nu mai există timp; veşnicia este doar o clipă, care ajunge tocmai pentru a face o glumă. »

Într-adevăr, nu mai puteai schimba o vorbă serioasă cu acest om, care se mişca încolo şi încoace cu paşi dănţuitori, bine dispus şi agil, şi care făcea ca primula prinsă în stea să ţîşnească cînd ca o săgeată în afară, cînd să devină mică pînă la a dispărea. Şi în timp ce el strălucea prin diferiţi paşi şi figuri de dans, m-am gîndit că omul acesta cel puţin nu neglijase să înveţe să danseze. O făcea minunat. Mi-am amintit atunci din nou de scorpion, ori mai curînd de Molly şi i-am strigat lui Goethe: « Spuneţi-mi vă rog, Molly nu se află pe aici? »

Goethe rîse tare. S-a dus apoi la masa lui, a descuiat un sertar şi a scos dinăuntru o cutiuţă preţioasă îmbrăcată în piele ori în mătase; a deschis-o şi mi-a ţinut-o în faţa ochilor. Înăuntru se afla culcat pe mătasea de culoare întunecată un picior micuţ de femeie, de formă perfectă, strălucind mat, un picior încîntător, puţin îndoit la genunchi, cu vîrful întins în jos, terminîndu-se ascuţit prin cele mai delicate degeţele.

Am întins mîna vrînd să iau piciorul micuţ de care mă îndrăgostisem de-a dreptul, dar de îndată ce am vrut să-l apuc cu două degete, jucărioara păru să se mişte cu o infimă zvîcnire şi m-a cuprins dintr-odată bănuiala că piciorul acesta ar putea fi însuşi scorpionul. Goethe păru să-şi fi dat seama de asta, ba chiar să fi vrut şi să fi urmărit asta, această sfială profundă, această zvîcnitoare dilemă între dorinţă şi frică. Apropie fermecătorul şi micuţul scorpion de faţa mea, mă observă cum îl doream, văzu şi cum dam înapoi înfiorat în faţa lui şi toate astea păreau să-i facă mare plăcere. Şi în timp ce mă tachina cu lucruşorul acela nevinovat şi periculos, redevenise bătrîn, foarte bătrîn, un bătrîn de o mie de ani cu părul alb şi cu faţa bătrînă veştejită care rîdea liniştit şi fără zgomot, rîdea cu vehemenţă, lăuntric, cu un soi de umor bătrînesc indescifrabil.

. . .

În româneşte de ALEXANDRU AL. ŞAHIGHIAN

TRATAT DESPRE LUPUL DE STEPĂ

Numai pentru smintiţi

A fost odată un individ pe nume Harry, numit Lupul de stepă. Mergea pe două picioare, purta haine şi era om, dar de fapt era mai curînd un lup de stepă. Învăţase multe din ceea ce poate învăţa un om dăruit cu o minte bună, ajungînd astfel un bărbat destul de deştept. Ceea ce însă nu învăţase era cum să fie mulţumit cu sine şi cu întreaga sa viaţă. Aceasta n-o ştia, era un om nemulţumit. Şi poate că din pricină că ştia în adîncul inimii sale mereu (ori i se părea că ştie) că nu ar fi de fapt om în toată legea, ci mai curînd un lup sălbatec din stepă. Oameni cu învăţătură se pot ce-i drept certa cu privire la ceea ce era el de fapt, dacă era cu adevărat lup şi dacă fusese odinioară descîntat, încă înainte de naşterea lui, să ajungă din lup om, ori poate că fusese născut ca om, dăruit însă cu sufletul unui lup de stepă şi posedat de acesta; ori poate, pur şi simplu, această credinţă a sa că ar fi în realitate un lup era doar o închipuire, poate chiar o boală a sa. (. . .)

Lupul de stepă poseda aşadar două firi, una omenească şi una de lup, asta-i era soarta şi poate că această soartă nici măcar nu era într-atît de deosebită şi rar întîlnită. Se pare că au mai fost văzuţi mulţi oameni avînd într-înşii mult dintr-un cîine ori dintr-o vulpe, dintr-un peşte ori dintr-un şarpe, fără însă ca acest fapt să le fi creat dificultăţi neobişnuite. În aceşti oameni coexistau în mod paşnic om şi vulpe, om şi peşte, niciunul nu-i făcea rău celuilalt, ba dimpotrivă, se ajutau între ei şi se poate spune că la unii oameni care au ajuns departe şi sînt invidiaţi de cei din jur, destinul norocos se datorează mai curînd vulpii ori maimuţei decît omului. Dar aceste lucruri sînt cunoscute de toţi. La Harry însă lucrurile se petreceau altfel, la el omul şi lupul nu alergau unul lîngă celălalt şi încă şi mai puţin se ajutau între ei, în fapt se duşmăneau mereu cu o ură de moarte, şi fiecare dintre ei trăia în detrimentul celuilalt, astfel încît se înţelege că asta era o viaţă tare nefericită, de vreme ce în acelaşi sînge şi în acelaşi suflet existau doi vrăjmaşi de moarte. Ei, dar fiecare îşi are destinul său şi uşor nu este nici unul.

Aşa stăteau lucrurile în cazul lupului nostru de stepă: El trăia, după simţirea lui, cînd ca lup, cînd ca om, după cum se întîmplă cu toate fiinţele cu sînge amestecat, atîta doar că atunci cînd era lup, omul din el se afla mereu la pîndă, observîndu-l şi judecîndu-l — iar în vremurile în care era om, lupul proceda aişderea. (. . .)

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

Aici trebuie adăogat încă un lucru. Există destul de mulți oameni de soiul lui Harry, mai cu seamă mulți artiști aparțin acestei categorii. Acești oameni au cu toții două suflete într-înșii, două firi, în ei există și dumnezeescul și diavolescul, există sînge matern și sînge patern, putința de a fi fericiți și cea de a suferi, și toate acestea se învecinează și se întrepătrund într-un mod la fel de dușmănos și de încîlcit după cum existau în Harry lupul și omul. Iar acești oameni, a căror viață este foarte neliniștită, trăiesc cîteodată, în unele din rarele lor clipe de fericire, ceva atît de puternic și de nedescris de frumos, spuma fericirii de o clipă țîșnește uneori atît de înalt și de orbitor deasupra mării de suferință, încît această fericire ce se aprinde pentru doar cîteva clipe îi mișcă și îi vrăjește și pe alții. Astfel se nasc, ca o trecătoare și prețioasă spumă a fericirii deasupra mării suferinței, toate acele opere de artă în care un om singuratec și suferind se ridică pentru un ceas atît de sus deasupra propriului său destin, încît norocul său strălucește ca o stea, apărîndu-le tuturor celor care îl văd drept ceva etern și drept propriul lor vis de fericire. (. . .)

Fiecare specie umană își are caracteristicile ei, semnele după care poate fi recunoscută, fiecare își are virtuțile și păcatele ei, fiecare își are păcatul ei de moarte. Printre semnele lupului de stepă se număra și acela că era o ființă nocturnă. Dimineața era pentru el partea cea mai rea a zilei, de care se temea și care nu-i adusese niciodată nimic bun. (. . .)

Pățea și el ceea ce pățeau cu toții: ceea ce căuta dintr-un impuls lăuntric al ființei sale și în modul cel mai îndărătnic, lucrurile spre care tindea, le și căpăta în cele din urmă, însă în măsură mai mare decît era bine pentru un om. Fusese la început visul și fericirea sa, apoi însă destinul său amar. Omul puterii este nimicit de putere, omul banului de bani, pe slugarnic îl ucide servilitatea, iar pe căutătorul de plăceri plăcerea. Și astfel lupul de stepă era nimicit de independența pe care o urmărise o viață întreagă. (. . .)

Mai trebuie spus că el se număra printre sinucigași. Ar fi însă greșit dacă i-am numi sinucigași doar pe cei care se omoară cu adevărat. Printre aceștia din urmă există destul de mulți care ajung întrucîtva din întîmplare sinucigași, cu alte cuvinte, din firea cărora sinuciderea nu face parte în mod neapărat. Printre cei fără personalitate, neputînd o pecete puternică, fără un destin puternic, printre acei oameni de duzină și de turmă există unii care sfîrșesc sinucigîndu-se, fără ca prin asta să poarte însemnele tipului de sinucigaș, în vreme ce alții, ce se numără cu adevărat printre sinucigași, potrivit firii lor, nu se omoară, și dintre aceștia ultimi cei mai mulți n-o fac. «Sinucigașul» — iar Harry se număra printre ei — nu trebuie neapărat să trăiască avînd o relație deosebit de puternică cu moartea; asta o poți face și fără a fi cu adevărat un sinucigaș. Îi este însă propriu sinucigașului faptul că socoate că eul său, pe drept ori pe nedrept, ar fi un germene deosebit de periculos, de îndoielnic și de expus al naturii, faptul că se simte mereu neobișnuit de expus și de periclitat, astfel de parcă s-ar afla pe cea mai îngustă potecă de stîncă, sus, în vîrf de munte, acolo unde ar ajunge să fie doar puțin împins din afară, ori unde cea mai măruntă slăbiciune lăuntrică ar fi suficientă pentru a-l face să se prăbușească în gol. (. . .)

După cum orice forță se poate transforma într-o slăbiciune (ba în anumite împrejurări chiar trebuie s-o facă), tot astfel sinucigașul tipic își construiește, invers, dintr-o aparentă slăbiciune adeseori o forță ori un reazăm — și face acest lucru chiar foarte des. Printre aceste cazuri se numără și cel al lui Harry, lupul de stepă. Precum mii de alții din soiul lui, închipuirea că în fiecare ceas în fața lui se cască drumul spre moarte nu era doar un joc al fanteziei tinere și melancolice, ci el își construia din chiar acest gînd o consolare și un reazăm. (. . .)

Omul are posibilitatea să se consacre întrutotul spiritului, încercării de a se apropia de dumnezeesc, de idealul unui sfînt. Are însă și invers, posibilitatea, să se dedea pe deplin vieții patimilor, dorințelor simțurilor, ajungînd să caute cu întreaga lui fire doar plăcerea de o clipă. Prima cale duce la sfințenie, la martirajul spiritului, la renunțarea de sine întru Dumnezeu. Pe cealaltă cale pășește desfrînatul, martirul instinctelor sale, pînă la renunțarea de sine întru putreziciune. Între aceștia doi încearcă să trăiască, la mijlocul bine temperat al drumului, burghezul. Nu se va abandona niciodată, nu se va dărui nici amețitoarei beții și nici ascezei, nu va fi nici martir și nici nu va încuviința nimicirea sa proprie — dimpotrivă, idealul său nu este dăruirea de sine, ci menținerea eului, aspirațiile sale nu se îndreaptă nici spre sfințenie și nici spre opusul acesteia, necondiționarea îi este insuportabilă, vrea ce-i drept să-l slujească pe Dumnezeu, un pic însă și beția, vrea ce-i drept să fie virtuos, s-o ducă însă în același timp binișor și comod pe acest pămînt. (. . .)

Să cercetăm în această privință sufletul lupului de stepă. El se înfățișează ca un om, pe care chiar și înaltul grad de individuație pe care l-a atins îl face să nu poată fi nici burghez și nici cetățean — căci orice individuație de excepție se împotrivește Eu-lui și înclină iarăși spre distrugerea acestuia. Vedem așadar că acest tip de om este împins cu putere atît înspre sfînt cît și înspre desfrînat, neputînd, fie din slăbiciune, fie din inerție, să-și ia avîntul necesar pentru a ajunge să plutească în spațiul planetar liber și sălbatic — și rămînînd astfel legat de greaua planetă maternă a burgheziei. Aceasta este situația lui, poziția în spațiul acestei lumi, aceasta este legătura lui indisolubilă. Cei mai mulți dintre intelectuali, cea mai mare parte dintre artiști aparțin acestui tip. Doar cei mai puternici dintre ei străpung atmosfera Pămîntului burghez, ajungînd în cosmos, ceilalți însă se resemnează cu toții ori încheie compromisuri, disprețuiesc burghezia și aparțin totuși acesteia, întărind-o și ridicîndu-i monumente, trebuind pînă la urmă s-o încuviințeze pentru a putea trăi. Aceste nenumărate existențe nu ajung pînă la tragism, izbutesc totuși într-un soi de destin nefericit, cu un soi de stea a nenorocului destul de apreciabilă, iar în acest infern talentul lor ajunge să fiarbă pînă la a se maturiza și a deveni rodnic.

@Asociatia Ziaristilor Independenti din Romania

Cei puțini care se desprind de acest destin găsesc calea înspre nemijlocire, ajungînd să piară în chip admirabil: aceștia sînt tragicii, numărul lor este mic. Celorlalți însă, celor ce rămîn legați vreme de o viață, celor ale căror talente sînt adesea atît de apreciate și de respectate de burghezie, li se deschide o a treia împărăție, lumea imaginară dar atotstăpînitoare a umorului. Lupii de stepă ce nu-și găsesc pacea, acești indivizi ce suferă cumplit și mereu, acești indivizi cărora li se refuză tragismul, forța necesară pentru a ajunge în spațiul stelar, acești indivizi ce se simt chemați spre desprinderea din contingent, neizbutind totuși să trăiască în afara acestuia, lor li se oferă, atunci cînd spiritul s-a întărit și a devenit elastic prin suferință, calea împăciuitoare a umorului. Umorul rămîne întotdeauna întrucîtva burghez, cu toate că adevăratul burghez este incapabil să-l înțeleagă. (. . .)

Pentru a puta atinge acestea ori pentru a putea risca pînă la urmă saltul în spațiul stelar, un astfel de lup de stepă ar trebui să se întîlnească odată pe sine însuși, ar trebui să privească adînc în propriul său suflet, ajungînd la deplina conștiință de sine. Îndoielnica sa existență i s-ar dezvălui de îndată în întreaga ei imuabilitate și astfel nu-i va mai fi posibil să se retragă și în viitor din infernul instinctelor sale în mereu aceleași consolări sentimentale și filosofice pentru ca apoi iarăși să se refugieze în oarba beție a existenței sale de lup. Omul și lupul ar fi în acest fel nevoiți să se cunoască unul pe celălalt fără a mai purta măștile falsificate ale sentimentelor, omul și lupul ar fi nevoiți să se privească unul pe călălalt drept în ochi. Iar atunci fie că s-ar sfărîma într-o explozie, separîndu-se pentru totdeauna, astfel încît n-ar mai exista nici un lup de stepă, fie că însă ar încheia, sub lumina umorului ce răsare, o căsnicie din rațiune. (. . .)

Iar toate acestea îi sînt prea bine cunoscute lupului de stepă, chiar dacă acest tratat asupra biografiei sale lăuntrice nu i-a ajuns niciodată în mîini. El bănuie care îi este poziția în clădirea universală, el bănuie și îi cunoaște pe nemuritori, el presimte și se teme de posibilitatea unei întîlniri cu sine însuși, el știe de existența acelei oglinzi în care i-ar fi atît de amarnic necesar să privească și de care se teme cumplit. (. . .)

GEORGE GUȚU

Goethe văzut de Herman Hesse

« Dintre toți poeții germani Goethe este cel căruia îi datorez cel mai mult, care m-a preocupat cel mai intens, îndemnîndu-mă, incitîndu-mă și silindu-mă să-l urmez sau să-l contrazic . . . » Rîndurile acestea le scria Hermann Hesse în 1932 într-un eseu destinat revistei *Europe* și scris la rugămintea lui Romain Rolland pentru numărul festiv dedicat « titanului de la Weimar ». Eseul se intitula semnificativ: « Mulțumindu-i lui Goethe ».

Influența lui Goethe și a operei sale asupra lui Hesse a fost supusă unei continui transformări: în anii copilăriei, Hesse îl descoperea cu mare entuziasm pe autorul lui *Faust*, entuziasm care avea să-i tulbure și mai tîrziu, uneori, dreapta judecată. Intensa preocupare a lui Hesse cu opera goetheeană trebuie pusă într-o legătură directă și cu faptul că tînărul scriitor izbutise să-și formeze o părere deosebit de critică despre literatura germană a vremii sale. Nu fac excepție de la aspra lui judecată nici adepții realismului și nici naturaliștii, dar nici scriitori care continuau linia romantismului (apreciat în mod deosebit de Hesse) și nici grupările mai mărunte: « Toți fac parte din ‚Asociația pentru ruinarea limbii', întemeiată de Satana (. . .) În acest mic infern s-au strîns laolaltă și cîțiva poeți mai buni. În jurul lor ei împodobesc totul cu crengi în floare, stropite cu eau de cologne, confecționîndu-și astfel, prin această nevinovată și copilărească plăcere, o mică primăvară artificială. Pe jilțurile nemuritorilor, acolo unde odinioară ședeau Goethe, Klopstock, Lessing, Schiller, s-au instalat astăzi cîțiva istorici întru totul răzlețiți. . . »[1] Ca martor al unui astfel de « bîlci literar » Hesse a resimțit nevoia de a prezenta contemporanilor săi, într-o lumină justă, imaginea întregului secol al XVIII-lea care, pentru el, însemna spațiul mărginit de o parte de *Robinson Crusoe* și pe de alta de *Wilhelm Meister*. În eseul *Anii de ucenicie ai lui Wilhelm Meister* (1911), Hesse scria: « Dacă renunțăm la prejudecăți și îndepărtăm peruca secolului al XVIII-lea pentru a vedea ce se ascunde sub acea mască, vom descoperi un șir de nume și opere, o bogăție culturală și o listă, deloc neglijabilă, de nume de onoare aparținînd celei mai înalte forme de umanitate, dinaintea cărora amuțim rușinați. » De aici înainte, Goethe și opera sa *Wilhelm Meister* vor fi însoțitorii permanenți ai strădaniilor scriitoricești depuse de Hesse de-a lungul întregii sale vieți. În același eseu, citat mai sus, tînărul Hesse căuta să deslușească esența demersului artistic goetheean: « . . . poezia nu era pentru el doar un templu și o ofrandă adusă divinității, nu numai scenă și vestmînt festiv, ea însemna pentru el, omul universal, organul cel mai universal de exteriorizare prin care își exprima și își comunica lăuntrica lui înțelepciune, învățătura lui despre iubire, trăită de mii de ori. » Cuvintele lui Goethe nu sînt « zămislirile capricioase ale unui moment anume, ci fructele unei experiențe distilate și ale unei concentrări dintre

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

cele mai intense. » Lectura operei goetheene avea să dea roade în întreaga operă a lui Hesse, de la *Peter Camenzind* și *Demian*, la *Siddhartha*, *Lupul de stepă*, *Narciss și Goldmund* pînă la *Jocul cu mărgele de sticlă*. Dar nu numai în opera lui propriu-zisă, ci și în cugetările lui de ordin teoretic cu privire la literatură poate fi urmărit dialogul, confruntarea, chiar, a lui Hesse cu Goethe. Unul dintre aceste dialoguri semnificative, una dintre numeroasele confruntări de acest gen cu clasicul de la Weimar se află, după propria-i mărturie, și în centrul amplei povestiri *Lupul de stepă*.

Debordantul entuziasm manifestat inițial de Hesse față de Goethe face loc, cu timpul, unei înțelegeri mai critice, dar întru nimic mai lipsite de admirație. Hesse intuiește cu tot mai mare claritate conflictul, polaritatea personalității lui Goethe. Propria lui experiență ca scriitor îi dezvăluie și o altă latură goetheană. La fel ca la Nietzsche, el intuiește și la autorul lui *Werther* sciziunea fundamentală dintre omul ca scriitor și omul-individ angrenat în colectivitatea contemporanilor săi: « Lui Goethe nu i-a reușit întru totul, nici în propria-i viață nici în operă, să îmbine poetul naiv și experimentatul om de lume, sufletul și rațiunea, adoratorul naturii și predicatorul spiritului . . . » — citim în « Mulțumindu-i lui Goethe ». Investigînd întreaga operă și viață a lui Hesse, istoricii literari aveau să constate că toate afirmațiile acestuia referitoare la Goethe nu erau, în fond, decît argumente *pro domo*. Fascinația lui Goethe era, în esență, reflexul profundei încercări de introspecție spirituală, sufletească, luată de la capăt de către Hesse în fiecare dintre operele sale de căpătîi: « . . . Nu puteai să te desprinzi de el / Goethe, n.n. /, trebuia să te avînți odată cu el, să suferi de eșecurile lui, să descoperi în tine însuți conflictul care îl măcina. »

Drumul cunoașterii și al cunoașterii de sine îl poartă pe om pe treptele conștiinței despre diversitatea naturii și a omului, ale depășirii acestei diversități contradictorii, dar indispensabile realizării unității, pînă la cele ale dizolvării personalității în macro și microcosmos, pînă la neantizarea absolută. După opinia lui Hesse, Bettina von Arnim își adresa scrisorile unui alt Goethe, înaintat în vîrstă, unui bătrîn misterios « aflat pe punctul de a se depersonaliza din ce în ce mai mult, dispărînd pe deplin în anonimat »[2]. Cu izul lor de înțelepciune orientală, acești bătrîni geniali, exercită o fascinație irezistibilă, stîrnindu-ți « gînduri despre fantomaticul bătrîn Goethe, despre bătrînul Rembrandt (. . .), gînduri despre înclinația geniului spre autoanulare, chiar și sub forma sublimată a depersonalizării printr-o autodepășire morală (acesta a fost drumul genialului Buddha, al celui mai mare spirit), precum și gîndul cel de pe urmă, după care periculoasa înclinație a geniului ar fi urmarea cunoașterii de sine a celui nevoit să fie cuprins de disperare meditînd la ideea că omul este un experiment al naturii . . . »[3] În *Siddhartha* întîlnim un astfel de bătrîn aureolat de o imensă și variată experiență de viață sub chipul lui Vasudeva sau al lui Siddhartha: « capul aureolat de lumină », « trupul învăluit de lumină »; într-o asemenea apariție sînt reunite lumea întruchipărilor efemere și lumea sublimului, a unicului și întregului. Dar înainte de a ajunge la o asemenea imagine despre Goethe bătrînul, înțeleptul, Hesse îi radiografiază cu atenție ambivalenta personalității.

Antinomia poet — intelectual care își găsise expresia literară încă din *Peter Camenzind* și *Gertrude* (prefigurată de Goethe: Tasso — Antonio, Faust — Mephisto și tratată în profunzime de Thomas Mann: Leverkühn — Zeitblom) stă în *Lupul de stepă* în centrul atenției, sub forma unuia dintre acele numeroase colocvii lăuntrice purtate de Hesse cu Goethe. Putem situa acest roman la jumătatea drumului parcurs de Hesse în confruntarea lui cu viața și opera lui Goethe. Spre *Lupul de stepă* converg toate detaliile viziunii lui Hesse asupra lui Goethe de pînă atunci,

în el se ajunge la o armonie între concepțiile celor doi scriitori, armonie posibilă în lumea « neutralilor », a « nemuritorilor », a valorilor eterne, și se renunță la o serie de opinii depășite despre Goethe, proces care avea să atingă punctul culminant în *Jocul cu mărgele de sticlă*.

Lupul de stepă a apărut în 1927, el a fost scris, deci, după primul război mondial și pe fundalul profilării celui de al doilea. Dealtfel, războiul constituie un element prezent în întreaga operă a lui Hesse, fiind, fie direct, fie indirect, un permanent punct de referință. Încă din tinerețe, Hesse considera că « războaie vor fi atîta timp cît majoritatea oamenilor nu vor putea să trăiască și ei în imperiul spiritual al lui Goethe. »[4] Era, și acesta, un motiv pentru ca Hesse să încerce să contracareze imaginea falsă, tradițional-burgheză despre Goethe, demascînd-o și croind drum adevărului cu privire la clasicul de la Weimar. Concludentă este, în acest sens, scena din *Lupul de stepă* în care Harry Haller îi face o vizită unei mai vechi cunoștințe, profesor de mitologie orientală. Întîlnirea are loc în casa venerabilului profesor, într-un « cimitir cultural », cum avea să-i spună Haller. În această casă, eroul principal dă peste un mic tablou înfățișîndu-l pe Goethe; Haller este cuprins de dezgust, căci weimarianul nu este reprezentat ca nemuritor, ci ca un individ oarecare trecut în neființă: « Era o gravură în aqua forte care îl reprezenta pe poetul Goethe, un bătrîn cu caracter pregnant, cu o frizură genială și un chip frumos modelat de pe care nu lipseau nici renumiții ochi înfocați, nici aerul de singurătate și de tragism cu ușoara lui undă de om al curții, în a căror redare artistul își dăduse toată silința. El reușise să-i confere demoniului bătrîn, fără să-i prejudicieze întru nimic profunzimea, un aer întrucîtva profesoral și actoricesc de reținere și cumsecădenie, reprezentîndu-l, pe scurt, ca pe un domn bătrîn, cu adevărat frumos, care putea fi expus ca o adevărată podoabă în casa oricărui burghez. »[5] Falsitatea unui astfel de tablou, aflat în casa unui intelectual burghez, concordă cu imaginea falsă a acestuia despre evenimentele epocii sale: el aprobă cu orbire războiul și urăște, ca atare, pe cei ce se opun acestuia. Stilizarea lui Goethe pînă la a face din el un chip de salon « dulceag și mărginit » urmărește estomparea unor « păcate » goetheene care, deși trecute cu vederea, nu i-au fost iertate: Goethe nu susținuse, prin opera sa, războaiele de eliberare a Germaniei de sub stăpînirea napoleoniană. Modificarea viziunii despre clasici în funcție de nevoile vremii stîrnește iritarea eroului lui Hesse, așa după cum rezultă dintr-o discuție purtată cu Hermine: « Dar, în primul rînd, îmi părea rău de Goethe pentru că, să știi, îl îndrăgesc foarte, foarte mult (. . .) apoi s-a mai întîmplat să mă gîndesc sau să simt următorul lucru: iată-mă la niște oameni despre care îmi spuneam că îl vor fi îndrăgind și ei pe Goethe la fel ca mine, că și-l vor fi imaginînd la fel ca mine, cînd iată-i ținînd un asemenea tablou lipsit de bun gust, falsificat, edulcorat, pe care îl socotesc splendid, fără să bage de seamă că spiritul unui asemenea portret era de-a dreptul opus spiritului lui Goethe. Ei cred că tabloul este minunat (. . .) dar toată încrederea mea față de acești oameni, toată prietenia mea față de ei și toate sentimentele mele de înrudire și de comuniune aparentă cu ei s-a sfîrșit. » (pag. 101). Dacă aici Hesse îi lua apărarea adevăratului Goethe, demascînd falsificările provenite din mediul burghez, raportul lui dialectic, contradictoriu cu faimosul clasic răzbate din visul lui Haller, vis în care îi apare Goethe: « Decenii de-a rîndul nu ați făcut altceva decît să lăsați impresia că îmbogățirea masivă a cunoștințelor și colecțiilor, scrierea și colecționarea corespondenței, că întreaga dumneavoastră existență la Weimar, la vîrsta senectuții, reprezintă realmente calea spre eternizarea clipei pe care, de fapt, nu ați reușit decît să o mumificați, calea spre spiritualizarea naturii pe care, de fapt, nu ați reușit decît să o stilizați metamorfozînd-o într-o mască.

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

Iată în ce constă lipsa de sinceritate pe care noi v-o reproșăm. » (pag. 106). Mărturisind că firea sa, în mare măsură copilărească, a fost adés mînată de o curiozitate insațiabilă și de un ireprimabil instinct ludic, Goethe îi atrage cu bonomie atenția lui Haller asupra erorii de perspectivă: « Tinere, îl iei mult prea în serios pe bătrînul Goethe. Pe bătrînii care au murit deja îi nedreptățim dacă îi luăm în serios. Nouă, nemuritorilor, nu ne place să luăm nimic în serios, nouă ne place să glumim. Seriozitatea, tinere, este o chestiune de timp; nu pot decît să-ți dezvăluiesc că ea apare prin supraestimarea timpului. » (pag. 108). Hermine îl sfătuiește pe Haller să nu-și formeze despre aceste respectabile personalități o imagine unilaterală, căci în cele din urmă toate aceste imagini și viziuni nu sînt decît preaomenești. Ea îi spune lui Haller că ei doi ar fi « copii ai diavolului », iar Haller conchide: dacă Faustul lui Goethe vorbea despre cele două suflete care sfîșie pieptul omului, el în schimb se raliază opiniei pe care o citise în *Tratatul despre Lupul de stepă:* « Cînd fiecare om, de fapt, se compune din zece, din o sută, din o mie de suflete. » (pag. 139). Năzuința lui faustică îl determină pe Haller să-și dorească « suferințe care să mă pregătească și să mă convingă să-mi doresc moartea » (pag. 163). Oameni ca el posedă o dimensiune în plus, respiră aerul veșniciei, al « tărîmului celor adevărați » (pag. 167). În secvența supraintitulată « Teatrul magic », Haller visează să înfăptuiască realmente ceva: dacă Faust avea să asaneze o mlaștină pentru a o face locuibilă, Haller vrea în schimb să lupte împotriva proliferării realizărilor tehnice « încît să crească din nou iarba, încît în universul betonului prăfuit să poată să mai apară cîte o urmă de pădure, cîmpie, pajiște, rîu sau mlaștină. » (pag. 196)

Cu romanul de largă respirație și de sorginte wilhelmmeisteriană *Jocul cu mărgele de sticlă* Hesse avea să facă un pas înainte în înțelegerea mai aprofundată și mai diferențiată a lui Goethe. Pentru el, « înțeleptul Goethe » reprezenta tot ceea ce este esențial și vrednic de a fi imitat în firea omenească: « Această cea mai înaltă întruchipare goetheeană reunește, pentru mine, toate contradicțiile, ea nu se confundă nici cu clasicitatea unilateral apolinică și nici cu întunecatul spirit faustic, aflat în căutarea mumelor, constînd tocmai în această bipolaritate în acest sentiment de a te afla acasă pretutindeni și nicăieri. »[9]

De-a lungul întregii opere a lui Hesse, cititorul întîlnește referiri directe la Goethe, aluzii ori trimiteri polemice la el, în vreme ce nenumărate eseuri și critici ale lui Hesse reiau și amplifică, nemijlocit ori nu, acest gen de « colocviu lăuntric » cu Goethe. Acest proces complicat al genezei viziunii goetheene la Hesse, asumat cu durere și cîștig de autorul *Lupului de stepă* preț de o viață întreagă (de la imaginea idilizată de înflăcărarea juvenilă, la faza conștiinței mature despre geniala personalitate și pînă la înțelegerea esenței ei ultime, perene), depunea totodată mărturie despre strădania celui care transformase goetheeana « provincie pedagogică » într-o vizionară « Kastalie » și despre efortul de a se scruta neobosit pe el însuși, cu luciditate și fără compromisuri, și de a zugrăvi, pe fundalul pretextului weimarian, un autoportret care se înscrie în istoria literaturii germane moderne și ca un « portret al artistului de la tinerețe pînă la bătrînețe » . . .

---

[1] *Kindheit und Jugend vor Neunzehnhundert. Hermann Hesse in Briefen und Lebenszeugnissen. 1877—1895*, ed. de Ninon Hesse, Frankfurt/Main 1966, p. 444.

[2] Hermann Hesse, *Goethe und Bettina*, in: *Opere*, vol. VII, Suhrkamp Verlag, Frankfurt/ Main 1978, p. 286.

[3] Ibidem, p. 291.

[4] Hermann Hesse, *O Freunde, nicht diese Töne !*, in: *Opere*, ed. cit., p. 49.

[5] Hermann Heess, *Der Steppenwolf*, suhrkamp taschenbuch 175, Frankfurt/Main 1979, p. 86.

[6] Ibidem, p. 381.

THOMAS BERNHARD

Goethe moare

nuvelă

În dimineața de douăzeci și doi, avînd în vedere vizita mea fixată pentru ora unu și jumătate la Goethe, Riemer m-a avertizat să vorbesc *pe de o parte încet, pe de alta totuși nu prea încet* cu bărbatul despre care nu se mai spunea acum decît că ar fi cel mai mare al națiunii și totodată și cel mai mare dintre toți germanii de pînă astăzi, căci pe de o parte aude acum *partea dintîi înfricoșetor de limpede cealaltă însă aproape deloc* și că de fapt nu se știe ce aude și ce nu și cu toate că cel mai greu lucru în convorbirea cu cel aflat acum pe patul de moarte, cu geniul care se uită toată vremea mai mult sau mai puțin nemișcat spre fereastră, este să găsesc sonoritatea potrivită a vorbirii proprii, ar fi totuși posibil să găsesc ținînd seama de maxima atenție a simțurilor, în această acum doar tristă convorbire, exact acea medie care ar corespunde spiritului ajuns acum vizibil pentru toți la punctul său final. El, Riemer, ar fi vorbit în ultimele trei zile de mai multe ori cu Goethe, de două ori în prezența lui Kräuter pe care Goethe l-ar fi pus să-i promită că va rămîne mereu și pînă în ultima clipă cu dînsul, dar că odată rămas singur, deoarece Kräuter, datorită se pare intrării lui Riemer în camera lui Goethe, a părăsit-o în grabă venindu-i deodată rău, Goethe ar fi vorbit imediat apoi cu Riemer, ca pe vremuri, despre *Îndoielnic și Indubitabil*, exact ca în primele zile de martie în care, zice Riemer, ar fi revenit iarăși și iarăși la tema aceasta în maximă stare de trezie, după ce, zice Riemer, la sfîrșitul lui februarie s-a ocupat aproape exclusiv, ca un fel de exercițiu zilnic matinal cu Riemer, deci fără Kräuter, deci fără acest *pînditor al decesului lui Goethe*, indicat mereu de Riemer ca *duh necurat*, de « Tractatus logico-philosophicus » și în general de gîndirea lui Wittgenstein ca *una care ar fi deodată cea mai apropiată de a lui*, considerînd că o înlocuiește pe a sa; că concepția aceasta a sa a ajuns tocmai aci la o decizie între ceea ce Goethe fusese silit o viață întreagă să întrevadă și să recunoască ca Aici și de-a lungul vieții ca Acolo, se acoperă în fine cu concepția lui Wittgenstein, chiar dacă nu *tocmai integral*. Cu timpul Goethe trebuie să se fi agitat în așa măsură cu ideia aceasta, încît l-ar fi implorat pe Kräuter să-l facă pe Wittgenstein, să vină indiferent cît ar costa, imediat din Anglia la Weimar, *în orice condiții și cît mai curînd posibil* și într-adevăr Kräuter

@Asociația Scriitorilor Independenți din România

l-ar fi putut convinge pe Wittgenstein să-l viziteze pe Goethe, în mod ciudat, tocmai în această zi de douăzeci și doi; ideia de a-l invita pe Wittgenstein la Weimar îi venise lui Goethe încă la sfîrșitul lui februarie, pretinde acum Riemer, și nu la începutul lui Martie, cum susține Kräuter, și că Kräuter fusese acela care aflase de la Eckermann că acesta voise cu tot dinadinsul să împiedice o călătorie a lui Wittgenstein la Weimar; Eckermann i-ar fi spus, zice Kräuter, lui Goethe lucruri atît de *nerușinate* despre Wittgenstein, încît Goethe, pe atunci încă în deplinătatea forțelor sale, natural și a celor fizice, căci mai era în stare să se ducă zilnic în oraș, așadar să iasă din Frauenplan și să treacă dincolo de casa lui Schiller spre cea a lui Wieland, zice Riemer, încît Goethe ar fi interzis lui Eckermann orice alt cuvînt despre Wittgenstein, despre acest *cel mai demn de stimă om*, cum s-ar fi exprimat verbal Goethe; Goethe i-ar fi spus lui Eckermann că serviciile pe care el, Eckermann i le-ar fi făcut lui Goethe pînă acum și anume tot timpul, ar fi, începînd cu această zi și cu acest cel mai trist ceas al istoriei filosofării germane, nule și neavenite, el, Eckermann făcîndu-se iremediabil vinovat față de Goethe prin ticăloșia de a-l fi discreditat pe Wittgenstein în ochii săi, drept care să părăsească imediat odaia. *Odaia* ar fi spus Goethe, absolut contrar obiceiului său de a-i spune odăii sale de dormit întotdeauna numai *camera*, acum deodată i-ar fi trîntit, zice Riemer, lui Eckermann în cap cuvîntul *odaia* și Eckermann ar fi rămas o clipă complet mut, n-ar mai fi scos nici un cuvînt, zice Riemer, și l-ar fi părăsit pe Goethe. *Voia să-mi ia ceea ce am mai sfînt*, i-ar fi spus Goethe lui Riemer, *el, Eckermann, care îmi datorează mie totul, căruia i-am dat totul și care fără mine ar fi un nimic, dragă Riemer*. Goethe însuși, după ce Eckermann a părăsit camera, n-ar mai fi fost în stare să rostească nici un cuvînt, ar fi exprimat mereu doar cuvîntul Eckermann, de fapt atît de des, încît lui Riemer i se părea că Goethe era gata să înnebunească. Dar Goethe a avut totuși puterea să se reculeagă și să vorbească cu Riemer fără să mai rostească vreun cuvînt despre Eckermann, ci numai despre Wittgenstein. Pentru el, Goethe, ar însemna cea mai mare bucurie să știe că are în Oxford pe cel mai intim credincios al său, de care îl separă doar Canalul, zice Riemer, care mie tocmai în această istorisire îmi pare foarte de crezut, nu ca în alte cazuri cînd este exaltat, incredibil; acum deodată istorisirea lui Riemer avea o autenticitate pe care în toate celelalte relatări ale sale n-o avea. Wittgenstein la Oxford, ar fi spus Goethe, Goethe la Weimar, iată o ideie fericită, dragă Riemer, cine poate simți valoarea acestei idei, în afară de mine, pe care ideia aceasta mă face foarte fericit. Riemer sublinia mereu că Goethe ar fi spus de mai de multe ori *foarte fericit*. În legătură cu Wittgenstein la Oxford. Cînd Riemer a zis *la Cambridge*, Goethe ar fi zis *Oxford sau Cambridge, este cea mai fericită ideie a vieții mele și viața asta a fost plină de cele mai fericite idei*. Dintre toate aceste cele mai fericite idei, gîndul că există Wittgenstein este cel mai fericit. Inițial Riemer nu știa ce legătură există între Goethe și Wittgenstein, și ar fi vorbit cu Kräuter, dar acesta, ca și Eckermann, nu voia să știe nimic despre o apariție a lui Wittgenstein în Weimar. Pe cînd Goethe, așa o știu eu însumi din cele spuse mie de Goethe, voia cît mai curînd posibil să-l vadă pe Wittgenstein, Kräuter spunea mereu că Wittgenstein *nu va veni înainte de Aprilie*, Martie fiind epoca cea mai nefericită, Goethe însuși n-ar ști acest lucru, dar el, Kräuter ar ști aceasta, Eckermann fiind în multe privințe îndreptățit să-i scoată din cap pe Wittgenstein, ceea ce natural era o prostie, îmi spune Kräuter, căci Goethe nu s-ar fi lăsat niciodată convins de Eckermann, dar că Eckermann a avut întotdeauna un instinct bun, îmi spunea Kräuter, tocmai cînd treceam pe la casa lui Wieland;-în ziua aceasta în care Goethe ar fi întrebat fără echivoc de Wittgenstein, de sosirea în persoană a, așa zicînd, succesorului său, el, Eckermann ar fi mers într-adevăr prea departe, ar fi supraestimat, în ziua aceasta problematică, pur și

simplu forțele fizice și psihice ale lui Goethe, la fel ca și competența sa, iar Goethe s-ar fi despărțit de Eckermann din cauza lui Wittgenstein, și nu din alta. O încercare a femeilor de jos (care stăteau în hol !) de a-l face pe Goethe să-și schimbe părerea despre proiectul care devenise între timp o hotărîre definitivă și de a-l alunga de fapt pe Eckermann pentru totdeauna, și anume din cauza lui Wittgenstein, ceea ce femeile, natural, nu puteau înțelege, eșuase, deoarece, după cîte știu, Goethe interzisese timp de două zile orice vizită de femei în cameră, tocmai Goethe, i-am spus lui Riemer, care toată viața lui nu fusese în stare nici o zi să o scoată la capăt fără femei; Eckermann s-ar fi dus jos la femei buimăcit, după cum a spus mai tîrziu Kräuter, femeile l-au asaltat așa zicînd, spunîndu-i să pună chestiunea pe seama stării generale a lui Goethe și să n-o ia în toată seriozitatea ei, în orice caz nu atît de serios cum o lua Eckermann în clipa aceea, iar una dintre femei, nu mai știu care dintre cele multe aflate în hol, s-ar fi dus sus la Goethe pentru a interveni în favoarea lui Eckermann, dar Goethe nu se mai lăsa convins să-și schimbe părerea, el ar fi zis că de nimeni dintre toți oamenii nu ar fi fost în atît de jignitoare măsură decepționat ca de Eckermann, că nu dorește să-l mai vadă niciodată. Acest *niciodată* al lui Goethe s-ar mai fi auzit adeseori în hol, chiar și după ce Eckermann plecase demult din casa lui Goethe, pe care nici nu l-a mai văzut de fapt vreodată. Nimeni nu știe unde este Eckermann astăzi, Kräuter dispusese să fie căutat, dar toate încercările rămăseseră fără rezultat. S-a apelat pînă și la poliția din Halle și din Leipzig și, zice Riemer, pînă și la Berlin și la Viena ar fi dat Kräuter știre despre dispariția lui Eckermann, zice Riemer. Într-adevăr, Kräuter, zice Riemer, ar mai fi încercat de cîteva ori să-l facă pe Goethe să renunțe la ideia de a-l aduce pe Wittgenstein la Weimar și nici nu era atît de sigur că Wittgenstein, zice Kräuter, ar veni în adevăr la Weimar, chiar dacă e invitat de Goethe, de cel mai mare german, căci concepția lui Wittgenstein făcea ca certitudinea aceasta să fie în tot cazul șovăielnică, zice Kräuter textual, el, Kräuter, zice Riemer, l-ar fi avertizat pe Goethe într-un mod neobișnuit de delicat împotriva unei veniri a lui Wittgenstein la Weimar, adică n-ar fi procedat atît de brutal și de fapt mai discret în aceasta decît Eckermann, care în cazul acestui Wittgenstein ar fi mers pur și simplu prea departe, crezîndu-se sigur în problema aceasta, neștiind el că în ce privește ideile și concepțiile lui Goethe nu puteai fi niciodată și nici într-un caz sigur, ceea ce arată că Eckermann n-a putut renunța complet la *îngustimea de spirit pe care i-o cunoaștem*, zice Riemer, dar nici Kräuter nu a izbutit să-l facă pe Goethe să renunțe la ideia de a-l duce pe Wittgenstein la Weimar. Unui spirit ca acesta, ar fi spus Goethe, nu i se trimite o telegramă, un astfel de spirit nu poate fi invitat pur și simplu pe cale telegrafică, ci trebuie trimis un curier în carne și oase în Anglia, i-ar fi spus Goethe lui Kräuter. La aceasta Kräuter n-ar mai fi zis nimic, iar Goethe fiind hotărît să se vadă cu Wittgenstein *față în față*, după cum spunea acum Riemer patetic, deoarece exact în acest mod patetic i-ar fi spus-o Kräuter, Kräuter a trebuit, în fine, oricît i-ar fi căzut de greu, să se conformeze dorinței lui Goethe. Goethe ar fi zis că, dacă sănătatea i-ar fi mai bună, s-ar duce el însuși la Oxford sau la Cambridge pentru a vorbi cu Wittgenstein despre *Îndoielnic și Indubitabil*, că lui nu-i e rușine *să-l întîmpine pe Wittgenstein*, chiar dacă germanii nu pot pricepe o ideie similară, el, Goethe, trecea ușor peste aceasta, așa cum a trecut întotdeauna peste toate ideile germanilor, tocmai pentru că el ar fi *acel* german căruia i se pare absolut firesc să spună, *aș merge cu plăcere în Anglia acum la capătul vieții mele*, i-ar fi spus Goethe lui Kräuter, dar forțele mele nefiindu-mi deajuns pentru asta, sînt silit să-i fac lui Wittgenstein propunerea să vie el la mine. *Bineînțeles*, i-ar fi spus Goethe lui Kräuter, *Wittgenstein, așazisul meu fiu filosofic*, zice Kräuter care își ia răspunderea pentru exactitatea acestei exprimări, *va locui în casa mea. Și anume, în ca-*

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

mera cea mai plăcută pe care o avem. Dispun să se aranjeze camera aceasta, aşa cum cred că ţi va plăcea lui Wittgenstein. Şi dacă rămîne două zile, ce-mi pot dori mai frumos ! ar fi exclamat Goethe. Kräuter, zice Riemer, ar fi fost îngrozit la aceste atît de concrete dorinţe exprimate de Goethe. El s-ar fi scuzat şi ar fi părăsit pentru cîteva clipe cel puţin, camera lui Goethe, pentru a face cunoscut femeilor din hol şi chiar celor de jos de la bucătărie, zice Riemer, planul lui Goethe de a-l invita pe Wittgenstein în casa sa. Natural, femeile habar n-aveau cine este Wittgenstein, i-ar fi zis Kräuter lui Riemer, zice Riemer. Ele credeau că Kräuter e nebun. Acest Wittgenstein devenise deodată pentru Goethe omul cel mai important, le-ar fi zis Kräuter femeilor de la bucătărie, drept care acestea l-au luat drept nebun. Kräuter s-ar fi învîrtit mereu prin casa lui Goethe, zicînd că *Wittgenstein este omul cel mai important pentru Goethe*, şi toţi cei care-l auzeau se luau cu mîinile de cap. *Un gînditor austriac !* i-ar fi spus Kräuter chiar medicului care îl trata pe Goethe şi care apărea de două ori pe zi, la care acest medic (nu-i spun numele, ca nu cumva să mă poată învinui) i-ar fi zis lui Kräuter că el, Kräuter, ar fi înnebunit, la care Kräuter, i-ar fi spus medicului că el, medicul, ar fi nebun, la care medicul ar fi replicat că Kräuter ar trebui dus la Illenau, adică la spital, la care Kräuter i-ar fi zis medicului să se ducă el la spital şi aşa mai departe. În fine Kräuter ar fi crezut că Goethe s-a liniştit întretimp cu ideia de a-l invita pe Wittgenstein la Weimar şi chiar în casa sa şi că după cîtva timp ar fi intrat din nou în camera lui Goethe. Geniul, zice Riemer, aşa i-ar fi spus Kräuter, stătea acum la fereastră şi privea o dalie care îngheţase în grădină. *Vezi, Kräuter, dalia aceasta îngheţată !* i-ar fi spus Goethe şi vocea ar fi fost la fel de puternică cum fusese întotdeauna. *Iată, Îndoielnicul şi Indubitabilul !* Goethe ar fi rămas apoi lungă vreme la fereastră şi l-ar fi însărcinat pe Kräuter să-l caute pe Wittgenstein la Oxford sau la Cambridge (complet indiferent unde, într-adevăr, s-ar afla) şi să-l invite. După cîte cred, canalul este îngheţat, ceea ce înseamnă că trebuie să vă înfofoliţi într-o blană adevărată ! i-ar fi zis Goethe lui Kräuter. Înveliţi-vă într-o blană adevărată şi căutaţi-l pe Wittgenstein şi invitaţi-l pentru douăzeci şi doi martie la Weimar. Este dorinţa vieţii mele, Kräuter, să-l văd pe Wittgenstein tocmai la douăzeci şi doi martie. Nu mai am altă dorinţă, Dacă Schopenhauer şi Stifter ar mai trăi, i-aş invita pe aceştia doi împreună cu Wittgenstein, dar Schopenhauer şi Stifter nu mai trăiesc, astfel încît îl invit pe Wittgenstein singur. Şi dacă stau să mă gîndesc mai bine, ar fi zis Goethe stînd la fereastră cu mîna dreaptă rezemată pe baston, Wittgenstein este cel mai mare dintre toţi. Kräuter, zice Riemer, l-ar fi făcut pe Goethe atent asupra dificultăţii *de a călători în acest anotimp neprietenos în Anglia, străbătînd jumătate din Germania peste Canal şi pînă la Londra şi mai departe. Îngrozitor, Goethe !* ar fi zis Kräuter, zice Riemer, la care Goethe ar fi zis cu aceeaşi vehemenţă: du-te, Kräuter, du-te ! La care lui Kräuter, zice Riemer, cu bine cunoscuta sa bucurie la necazul altuia, nu i-a mai rămas altceva de făcut decît să dispară şi să pornească în călătorie. Femeile i-au făcut grozave dificultăţi. I-au adus o serie întreagă de blănuri pe care le avea Goethe, circa două duzini, printre altele şi o blană de călătorie, pe care Goethe şi-o păstrase, de la Cornelia Schellhorn, şi pe care *dintr-un motiv cucernic* nu o purtase niciodată, zice, Riemer, de asemenea o blană a Katharinei Elisabeth Schultheiss, în fine şi una pe care Ernst August o uitase cîndva la Goethe, şi tocmai pentru asta se hotărîse, în fine, Kräuter, deoarece, zicea Kräuter, după Riemer, era tocmai bună să fie purtată în călătoria aceasta în Anglia. În sfîrşit, în două ore Kräuter fu la gară şi plecă. Acum Riemer dispunea de timpul lui Goethe, după cum spunea, şi Goethe i-a confiat lui, lui Riemer, multe despre Kräuter, dar şi despre Eckermann şi despre ceilalţi, tot lucruri care nu-i punea pe aceştia într-o lumină prea bună. Astfel, Goethe s-a plîns, zice Riemer, de Kräuter, imediat după

plecarea acestuia în Anglia, că acesta, Kräuter, l-ar fi neglijat mereu pe Goethe. Goethe nu dăduse detalii, nici Riemer mie, dar mereu rostise faţă de Riemer în legătură cu Kräuter cuvîntul *neglijat*. Ba chiar că Kräuter ar fi un prost, i-ar fi spus Goethe lui Riemer adesea. Eckermann ar fi încă şi *mai prost*. Ernst August n-ar fi fost marele Ernst August, cum este considerat astăzi. *Era mai prost*, ar fi spus Goethe, un om mai comun decît se presupune. Pe Ulrike ar fi indicat-o, de asemenea, ca *proastă*. Chiar şi doamna von Stein şi cercurile ei. Pe Kleist l-ar fi distrus, lucru pe care nu-l regretă. La toate acestea Riemer nu avea ce să facă, dar eu cred că ştiu la ce se gîndea Goethe. Pe Wieland, Herder, i-a considerat întotdeauna mai sus, decît i-a tratat. *În vînt pocnesc steagurile*, ar fi zis Goethe, *de cine e asta ?* Riemer n-avea ideie, dar eu am spus, de Hölderlin, la care Riemer s-a mulţumit să dea din cap. Teatrul naţional, el, Goethe, l-a ruinat, zice Riemer că ar fi spus Goethe: în general ar fi distrus teatrul german, dar asta oamenii n-o vor înţelege decît peste două sute de ani. *Ceea ce am realizat în poezie a fost fără îndoială lucrul cel mai de seamă, dar a fost un lucru cu care am paralizat literatura germană pentru cîteva secole. Eu am fost, dragul meu*, i-ar fi spus Goethe lui Riemer, *un paralizant al literaturii germane*. De *Faust* al meu s-au lăsat duşi de nas cu toţii. În fine, totul, oricît de mare, n-a fost decît o *exteriorizare* a celor mai intime simţiri ale mele, dintre toate doar o parte, zice Rimer în raportul său, dar în nici una n-am fost cel mai mare.Riemer credea că Goethe vorbeşte despre un cu totul alt om, numai despre sine nu,-cînd i-a spus lui Riemer: *în felul acesta i-am înşelat pe nemţi, care sînt mai potriviţi ca nimeni alţii pentru aşa ceva. Dar la ce nivel !* ar fi spus apăsat geniul. Serios şi cu capul plecat, Goethe ar fi privit apoi portretul lui Schiller de pe noptiera sa şi ar fi zis: *pe el l-am nimicit cu toată puterea, l-am distrus absolut conştient, mai întîi l-am îmbolnăvit şi apoi l-am nimicit. El voia să facă acelaş lucru. Sărmanul ! O casă pe Esplanadă, aşa ca a mea de pe Frauenplan ! Ce greşală ! De el îmi pare rău*, ar fi zis Goethe, după care a tăcut mai multă vreme. Ce bine, zice Riemer, că Schiller n-a mai auzit acestea. Goethe şi-a trecut prin faţa ochilor portretul lui Schiller zicînd: *îmi pare rău de toţi cei slabi care nu pot face faţă grandoarei, pentru că nu au respiraţie !* După care ar fi pus la loc pe noptieră portretul lui Schiller, pictat pentru Goethe de o prietenă a lui Wieland. *Va fi greu pentru cei ce vin după mine*, ar fi zis Goethe atunci. În clipele acelea, Kräuter era departe pe drum. N-am auzit despre el decît că la Magdeburg şi-a procurat o relicvă din Bach, o buclă a cantorului de la biserica Sf. Toma, pe care avea de gînd la întoarcere să i-o aducă lui Goethe. Kräuter a făcut bine că a dispărut pentru o bucată de vreme din anturajul lui Goethe, zice Riemer. În felul acesta puteam conversa netulburaţi, pentru o dată Goethe aflîndu-se fără acest spirit rău şi neomenos. El s-a despărţit de Eckermann, zice Riemer, se va despărţi şi de Kräuter. Iar femeile, zice Riemer, nu mai joacă nici un rol în viaţa lui. Filosofia da, poezia nu. E văzut acum mai des la cimitir, de parcă şi-ar căuta un loc, mereu îl găsesc la locul care după gustul meu ar fi cel mai bun. Apărat de vînt, total separat de toţi ceilalţi. Nu aveam nici o bănuială, zice Riemer, pe Esplanadă, unde începuse brusc forfota de amiază a mulţimii, că Goethe intrase în ultimele sale zile. Dacă diseară voi fi iarăşi la dînsul, zice Riemer despre Goethe, voi vorbi cu el în continuare despre *Îndoielnic şi Indubitabil. Vom organiza tema*, cum zice Goethe întotdeauna, *vom ataca-o şi o vom distruge*. Tot ce a citit şi a rumegat pînă acum este, comparativ cu Wittgenstein, nimic sau *aproape nimic*. Nu mai ştia ce *sau cine l-a îndreptat spre Wittgenstein. O cărţulie cu copertă roşie din biblioteca Suhrkamp*, i-a zis Goethe cîndva lui Riemer, *se poate, dar nu mai ştiu exact. Dar a fost salvarea mea*. Să sperăm, i-ar fi zis Goethe lui Riemer, zice Riemer, că Kräuter va izbuti la Oxford sau la Cambridge şi că Wittgenstein va veni curînd. Nu mai am mult timp. Goethe ar fi stat zile întregi în cameră şi, după pă-

@Asociaţia Ziariştilor Independenţi din România

rerea lui Riemer, l-ar fi așteptat pe Wittgenstein. Asta este: el nu mai așteaptă decît pe Wittgenstein, care prezintă pentru el absolutul, zice Riemer. *Tractatus*-ul îl ține sub pernă. *Tautologia nu este condiționată de adevăr, căci ea este necondiționat adevărată; necondiționat adevărată* este *și contradicția*, ar fi zis Goethe adesea în zilele acestea, citind pe Wittgenstein. De la Karlsbad i-au venit urări de însănătoșire din partea administrației stațiunii de cură, de asemenea de la Marienbad, iar din frumosul Elenbogen i s-a trimis lui Goethe o sticlă pe care este reprezentat el împreună cu Wittgenstein. Nu știe nici un om, de unde să știe deci cei din Elenbogen, că Goethe și Wittgenstein sînt unul, zice Riemer, pe sticlă sînt unul. O sticlă frumoasă. Din Sicilia s-a anunțat un profesor, care locuiește în Agrigent, cu o invitație, adresată lui Goethe, de a veni să-i viziteze colecția de manuscrise goetheene. Goethe i-a răspuns profesorului că nu ar mai fi în situația să treacă peste Alpi, cu toate că *i-ar plăcea mai mult strălucirea lor decît vuietul mării*. Goethe s-ar fi retras complet în corespondență, zice Riemer, într-un fel de corespondență filosofantă de adio. La Paris i-a scris unei anumite Edith Lafontaine, care îi trimisese poezii pentru apreciere, să se adreseze lui Voltaire, acesta ar fi preluat oficiul său de răspunsuri la scrisorile literare cerșetoare. Proprietarul hotelului Pupp din Karlsbad s-a adresat lui Goethe cu întrebarea dacă n-ar vrea să cumpere hotelul cu opt sute de mii de taleri, după cum zicea scrisoarea, fără personal. În rest, nu venea, zi de zi, decît poștă obișnuită, lipsită de gust și ordinară, la Frauenplan, care pusă în ordine de secretare, era aruncată la coș de Goethe, firește nu cu mîna proprie, ci de Kräuter, sau de mine, zice Riemer, lucru bun era că aveam sobe atît de mari, în care puteam arunca poșta aceasta lipsită de valoare, insistentă, absolut asensibilă. Întreaga Germanie credea brusc și fără excepție că se poate adresa prin scrisori lui Goethe. Eckermann deșerta zilnic coșuri uriașe pline cu scrisori, în diferitele sobe. Așa încălzea Goethe casa, în majoritatea timpului, cu scrisorile pe care le primea în ultimii ani. Dar, înapoi la Wittgenstein. Kräuter ajunsese într-adevăr, după cele spuse mie de Riemer acum, la Wittgenstein. Acesta murise însă de cancer în ziua premergătoare vizitei lui Kräuter. El, Kräuter, zice Riemer, a mai apucat să-l vadă pe Wittgenstein pe catafalc. Un om slab cu obrajii supți. Cei din jurul lui Wittgenstein raportase Kräuter, n-ar fi auzit niciodată nimic despre Goethe. Astfel, deprimat, Kräuter ar fi plecat acasă. Se punea acum marea problemă, zice Riemer, dacă să i se comunice lui Goethe, sau nu, moartea lui Wittgenstein. Tocmai în minutele acestea, i-am spus eu lui Riemer, treceam acum prin fața casei lui Schiller, pe drumul de întoarcere spre muribundul Goethe, aflat acum iarăși în grija femeilor din jur, tocmai în minutele acestea ar fi trebuit să-l aduc pe Wittgenstein de la gară. Riemer se uită la ceas, în timp ce voiam tocmai să-i spun: nimeni, în afară de Goethe însuși, n-a insistat de fapt atît de mult, cît am insistat eu, pentru vizita lui Wittgenstein la Weimar. Ar fi fost și pentru mine un punct de culme în existența mea, am zis *existență*, Goethe ar fi zis *viață*. Pretutindeni unde Goethe spunea *viață*, eu spuneam *existență*, așa se petrecuse la Karlsbad, la Rostock, la Frankfurt, la Rügen, în Elenbogen. Chiar dacă Wittgenstein și Goethe aflîndu-se sau șezînd față în față ar fi tăcut toată vremea și chiar dacă momentul ar fi fost extrem de scurt, el ar fi rămas pentru mine, dacă aș fi fost martor, cel mai frumos ce se poate închipui. Riemer zicea că Goethe ar fi pus *Tractatus*-ul *mai presus de Faust și de tot ce scrisese* și gîndise el. Și asta ține de Goethe, zice Riemer. Îi seamănă. Cînd Riemer a intrat în ultima instanță, așadar în ziua de douăzeci și unu în camera lui Goethe, zicea el acum, l-a găsit spre surpriza sa, a lui Riemer, pe Kräuter, care părea să înțeleagă, din faptul că cel aflat în pat și avînd sub cap patru perne brodate de Ulrike, arătînd exact ca și cînd ar fi fost expus pe catafalc pentru prezentare publică, ținînd mîna dreaptă, cam slăbănoagă, ridicată în sus

și cu trei degete întinse de-a dreptul fanatic, cu o înfricoșetoare lipsă de scrupul, că lui Goethe nu-i mai rămîneau decît *trei* zile, nici una în plus (semn în care el, Kräuter, de fapt s-a înșelat), Goethe ar fi spus la început doar că vinovat ar fi cocoșul, ar fi spus de mai multe ori: *vinovat e cocoșul*. Kräuter, încă sub impresia sarcinii avută în Anglia, zice Riemer, ar fi muiat o cîrpă în apa rece care se afla într-un lavoar, pe un mic taburet de bucătărie vopsit în alb, lîngă fereastră, ar fi stors-o deasupra lavoarului atît de mult încît lui Riemer i s-a părut o eternitate, un timp, zice Riemer, care într-adevăr se prelungea monstruos de mult. Pe cînd Kräuter storcea cîrpa deasupra lavoarului, Goethe, complet slăbit, zice Riemer, s-ar fi uitat prin fereastra deschisă afară în grădină, pe cînd el, Riemer, ar fi stat toată vremea în ușa camerei lui Goethe. Să-i spună lui Goethe că Wittgenstein nu vine n-ar fi avut puterea, zice Riemer, și chiar și Kräuter s-a ferit să-i facă lui Goethe această comunicare cumplită, nicicînd cei doi nu i-ar fi spus că Wittgenstein e mort. Și cu toate că, pentru oamenii din jurul lui Wittgenstein, Goethe era un necunoscut, Kräuter, pentru a-l menaja, i-ar fi răspuns lui Goethe, care îl întrebase de mai multe ori: *toți îl cunosc pe Goethe, toți*. Goethe ar fi fost plăcut mișcat aflînd aceasta. La început, Goethe n-a observat intrarea lui Riemer în cameră și i-ar fi spus lui Kräuter foarte liniștit că, dacă ar fi să indice acum dintre toți oamenii pe care i-a întîlnit în *viața sa* (nu, în *existența sa*) pe unul pe care l-ar dori la patul său, n-ar putea rosti decît numele *Eckermann*, zice Riemer, ceea ce pe noi, pe Kräuter și pe mine, natural, ne-a surprins. Auzind numele Eckermann, pe care Goethe l-a rostit deodată foarte liniștit, Kräuter s-ar fi speriat și i-ar fi întors lui Goethe spatele. Mie, remarca aceasta, luată în sine, mi s-a părut a fi a unui nebun, zice Riemer acum. *Kräuter, Riemer nu-i aici?* a spus apoi Goethe deodată și mi-a aruncat o privire, zice Riemer, dar altfel decît de obicei. Mi-a devenit limpede că ziua aceasta de douăzeci și doi era ultima zi a lui Goethe. Trecuseră opt zile de cînd murise Wittgenstein. Acum moare și el, mă gîndeam, Kräuter mi-a mărturisit mai tîrziu că în clipa aceea avusese acelaș gînd. Imediat apoi Kräuter i-a apăsat lui Goethe pe frunte cîrpa udă și rece, *în acel mod teatral insuportabil*, zice Riemer, *propriu lui Kräuter. Și lui Eckermann*. Apoi, zice Riemer, Goethe ar fi spus că, devenind așa de mare, cît este acum, el i-ar fi distrus complet pe toți și pe toate celelalte de lîngă el și din jurul său. În realitate, el n-ar fi înălțat Germania, ci ar fi distrus-o. Dar ochii lumii ar fi orbi pentru aceasta. El, Goethe, i-ar fi atras pe toți la el pentru a-i distruge, pentru a-i face în cel mai adînc sens nefericiți. Sistematic. *Germanii mă venerează cu toate că le sînt timp de secole nociv ca nimeni altul*. Kräuter dă chezășie că Goethe ar fi spus aceasta *foarte liniștit*. Personal, zice Riemer, am avut toată vremea impresia că Goethe și-ar fi comandat ca ultim îngrijitor un actor de la teatrul național, legîndu-se în ultimă instanță de Kräuter, și mă gîndeam, în timp ce-l vedeam pe Kräuter activînd în felul său pe lîngă Goethe, cum apăsa cîrpa pe fruntea lui Goethe, cum sta lîngă Goethe care spunea: *eu sînt distrugătorul germanilor!* adăugînd imediat apoi: *dar nu dintr-o rea conștiință!*, cum i-a așezat mîna lui Goethe, pe care acesta nu mai avea puterea să o facă, ceva mai sus pe plapumă, tipic estetismului lui Kräuter, zice Riemer, dar totuși fără să împreune mîinile lui Goethe, așa cum se face la morți, lucru care trebuie să-i fi părut chiar și lui Kräuter ca fiind lipsit de gust, cum, în fine, Kräuter a șters cu o batistă o perlă de sudoare de pe fața lui Goethe, demonstrînd o amabilitate în general așa de respingătoare, care pe el, Riemer, cel puțin, l-a izbit dacă nu chiar l-a lezat mortal; mă gîndeam, tocmai pentru un spirit ca Goethe pe care noi trebuie să-l concepem ca mare, dacă nu chiar ca pe cel mai mare pînă la urmă, s-a potrivit ca un ticălos ca Kräuter să fie în stare să-și sporească în modul cel mai categoric ticăloșia și șarlatanerie sa proprie, lîngă o astfel de mărime de spirit ca a lui Goethe, ajunsă

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

la capătul ei. Pînă la gradul extrem al trădării, zice Riemer. *Nu la Elefant să locuiască Wittgenstein*, ar fi spus Goethe mereu, cînd el însuşi se afla deja pe patul de moarte, *ci în casa mea, alături de camera mea. Nu există altul, mai potrivit pentru asta. Îl vreau pe Wittgenstein lîngă mine!* i-ar fi spus Goethe lui Riemer. Cînd apoi Goethe a murit, tocmai în ziua de douăzeci şi doi, m-am gîndit deodată, ca la o potrivire a destinului, că Goethe l-a poftit la el pe Wittgenstein exact în ziua aceasta. Ca semn al cerului! *Îndoielnicul şi îndubitabilul* ar fi fost penultimele cuvinte ale lui Goethe. Aşadar o propoziţie wittgensteiniană. Şi apoi concis, cele două cuvinte ale sale care sînt cele mai celebre: *mehr Licht!* Dar în realitate ultimele cuvinte ale lui Goethe n-au fost *mehr Licht*, mai multă lumină, ci *mehr nicht!* mai multe nu! Numai Riemer şi cu mine — şi Kräuter — eram prezenţi. Noi, Riemer, Kräuter şi cu mine, ne-am înţeles să comunicăm lumii, că Goethe ar fi rostit ca ultime ale sale cuvinte *mehr Licht* şi nu *mehr nicht!* De minciuna aceasta, o pură înşelătorie, acum, după ce Riemer şi Kräuter au murit demult, mai sufăr şi astăzi.

În româneşte de HORIA STANCA

Pentru Thomas Bernhard, prozatorul şi dramaturgul austriac, Ludwig Wittgenstein este o obsesie mereu reluată într-o serie de povestiri şi romane. Nimic surprinzător, aşadar, în întîlnirea dintre Goethe, o altă figură obsedantă, şi Wittgenstein, întîlnire ce urma să se desfăşoare în regia atentă a lui Bernhard, dar care pînă la urmă totuşi nu va avea loc nici măcar în planul ficţiunii. Goethe, personajul, îşi doreşte cu ardoare o întîlnire cu cel pe care îl declară a fi *fiul lui filosofic*. Dar această dorinţă nu este decît proiecţia dorinţei lui Thomas Bernhard însuşi, a cărui imaginaţie s-a aprins, probabil, la litera W., pe care, relatează cancelarul von Müller, Goethe ar fi scris-o cu degetul în aer, cu insistenţă, în ziua de 22 martie 1832... Întîlnirea fixată de Goethe pentru această dată nu are loc la Weimar: Wittgenstein a murit cu opt zile *înaintea* lui Goethe! Mesagerul trimis nu-l mai găseşte printre cei vii, astfel că nici Wittgenstein nu apucă să afle că Goethe ar fi în viaţă. O dublă ratare ce transformă teritoriul vieţii într-unul al morţii. Întîlnirea nu a avut loc nici la Weimar şi nici la Cambridge: în mod *îndoielnic şi indubitabil*, ea a avut loc pe tărîm neutru...

FLAUTUL FERMECAT

sau constelaţia

GOETHE — MOZART

@Asociatia Ziaristilor Independenti din Romania

J.W. GOETHE

FLAUTUL FERMECAT

În românește de
ȘTEFAN AUG. DOINAȘ
și
HORIA STANCA

(Zi, pădure, grotă în stîncă, sculptată ca un adevărat portal. Din pădure ies în față: Monostatos. Mauri.)

MONOSTATOS: *Sculați și-aduceți slavă,*
Tovarăși norocoși!
Triumful spre Zeiță
Ni-l ducem voioși.
CORUL: *A noastră-i izbînda,*
Suntem norocoși!
Triumful spre Zeiță
Ni-l ducem voioși.
MONOSTATOS: *La tainică muncă*
Tiptil am pornit;
Iar marea ei poruncă
În parte-am împlinit.
COR: *La tainică muncă*
Tiptil am pornit;
Iar marea ei poruncă
De grabă-am împlinit.
MONOSTATOS: *O tu, Zeiță, care în cavouri*
Închisă doar cu tine locuiești,
Curind în sfere nalte, peste nouri,
În ciuda mîndrelor lumini, domnești,
Ascultă-ți prietenul! ascultă-ți viitorul soț!
Regină-a nopții, forță omniprezentă, — cine
Îți stă-mpotrivă, ce te va reține
În clipa-aceasta-aici să ne-adumbrești pe toți!

---

fragment

(Tunet. Monostatos și Maurii se prăbușesc la pămînt. Întuneric. Din portal se ivesc nori care pînă la urmă îl ascund privirii.)

REGINA
(în nori): *Cine mă cheamă?*
Cine-ndrăznește să-mi vorbească?
Pacea, cine cutează să-mi știrbească?
N-aud nimic! — Deci nu sunt decît eu!
Așa să fie! lumea e mută-n jurul meu!

(Norii cuprind toată scena, acoperindu-i pe Monostatos și pe Mauri, care totuși se mai pot vedea.)

Curgeți voi, nori în goană,
Umpleți pămîntul!
Tot mai posac, mai negru
Fie-i vestmîntul!
Spaime și chinuri,
Fiori și suspinuri
Încet să dispară;
Al nopții cîntec piară-n
Tăcere și moarte!

MONOSTATOS
și CORUL (în poziția dinainte, foarte încet):
Tronului tău slujind
Împrejur, suntem gata —
REGINA: *Iarăși v-aud venind,*
Credincioșii mei, ceata?

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

MONOSTATOS: *Da, pe fidelul iubit*
Poți să-l primești.
REGINA: *Sunt răzbunată?*
CORUL: *Zeița mea, ești!*
REGINA: *Șerpuiți, fulgere,*
În turbată iuțeală,
Sfîșiați nopțile
Îngloate în smoală!
Curgeți, cometelor,
De pe bolta de pară!
Umblătoare, voi flăcări,
Adunați-vă iară,
Luminați furia
Care pofta și-a stins!
MONOSTATOS
și CORUL: *Uite — cometele*
De pe boltă coboară,
Umblătoarele flăcări
Întîlnescu-se iară,
Iar dinspre poli jarul
Se-nalță aprins.

(În timp ce din mijloc se răspîndește o lumină boreală, Regina stă ca într-o aureolă. În nori se încrucișează comete, descărcări electrice și sfere de lumini. Prin formă și culoare și simetrie, totul trebuie să fie de un efect înfiorător și totuși plăcut.)

MONOSTATOS: *Într-un atare fast sărbătoresc*
Curînd întregii lumi vei apărea deplină;
Forțele tale chiar în regat solar domnesc.
Pamina și Tamino-acum suspină;
Suprema fericire a lor zace-n mormînt.
REGINA: *Pe nou-născutul fiu al lor îl am în mînă?*
MONOSTATOS: *Nu încă! însă mult nu se amînă,*
O descifrez în cruntul stelelor frămînt.
REGINA: *Nu-i încă-n mîna mea? Ce delăsare!*
MONOSTATOS: *O fii, Zeiță, îngăduitoare!*
Regala casă am lăsat-o-n chin și jale;
O poți sorti cu bucurie urii tale.
Ascultă! — Cea mai mîndră zi pe tron suia,
Dulcea speranță se apropia,
Răsplata soțului fidel menea zorit
Pe-ntîiul fiu atît de mult dorit.
Fete-mpleteau bogate-n flori ghirlande,
Se bucurau de-alaiuri dansante și ofrande,
Dar și mai mult de hainele lor noi.
Pe cînd femei de-o calmă rîvnă pline-i
Țineau matern protecție Reginei —
Pe-ascuns ne-am furișat pe ganguri noi —
Un strigăt brusc: Un fiu! Un fiu! Noi am deschis de zor
Sicriul de-aur, dat cîndva de tine,
Și beznele căzură înfășurind viața,
Iar ei visau, și dibuiau, șovăitor.
Iar mama n-apucă să deslușească,
Și nici să vadă tatăl al fiului său boi,
L-am luat în brațe de văpăi haine
Și-n racla lui de aur grăbind l-am pus apoi —
Iar noaptea tot mai neagră-astupa orice vedere,
Doar noi cu ochi de tigri de mai puteam zări;
Dar vai! de-odată, nu-știu-ce putere
De neînvins ni se împotrivi.
Sicriul auriu se face greu —
CORUL: *Se face tot mai greu la noi în mînă*
MONOSTATOS: *Se face greu, și tot mai greu, mereu!*
Lucrarea noastră, iat-o: se amînă.
CORUL: *Sicriul greu ne trage spre pămînt.*
MONOSTATOS: *Rămîne-acolo fix, de neclintit.*
E vraja lui Sarastro, desigur! un descînt.
CORUL: *De vraja lui temîndu-ne-am fugit.*
REGINA: *Voi, lașilor! aceasta vi-e isprava?*
Mînia mea —
CORUL: *Reține-ți mînia, o Regină!*
MONOSTATOS: *Cu mintea ațintită, de-nțelepciune plină,*
Sigiliul tău, pe care nu-i nimeni să-l desfacă,
L-am pus pe racla de-aur, și astfel pe băiat
L-am zăvorit pe veșnicie.
Păstreze-și pruncul drag, dar încuiat!
Spre nesfîrșită grijă să le fie!
Povara moartă zace; și-o cruntă zi apare,
Iar noi venim la tine-n sălbatică cîntare.
CORUL: *Mama de l-ar vedea*
Cîndva pe mititel,
Parcă l-ar însfăca
Și-ar dispărea cu el.
Tatăl de l-ar vedea
Cîndva pe mititel,
Parca l-ar însfăca
Și-ar dispărea cu el.
MONOSTATOS: *Știu bine că, pe cînd veneam întins ca-n zbor,*
Sicriul s-a făcut ca pana de ușor.
Porunca cea frățească o voi spune,
Ce-ntoarsă-n sine, e înțelepciune.
De-acuma lucra-va sluga ta adînc și-ascuns!
Blestemul tău și ura au ajuns
Să aibă forță chiar și-n sfinte sfere.
Cînd soții-au să se vadă, ei vor înnebuni;
Și-n loc să-i bucure-a copilului vedere,
Spre veșnică pierzare le va fi.
REGINA, MONOSTATOS și CORUL: *Părinții de s-ar vedea,*
Unul la altul căutînd,
Oroare și sminteală
Or să poarte în gînd!
Părinții de s-or vedea,

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

Privind la mititel,
O Parcă-l va răpi,
Va dispărea cu el !

(Pe scenă se produce o mare învălmășeală, din care apare: O sală regală.)
(Pe un suport de aur, din care atîrnă un covor minunat, femeile duc un sarcofag de aur. Altele boltesc deasupra un bogat baldachin.)

COR DE FEMEI: *Venim cu cîntecul cernit,*
Cu amuțit frămînt;
Un prunc e-aici, un fiu iubit,
Iar pieptul nostru-i frînt

O DOAMNĂ: *Nu vă opriți nicicînd ! Umblați, umblați !*
Bărbații înțelepți ne dau povață;
Încredeți-vă-n ei, și-i ascultați:
Cît timp umblați, copilul e în viață.

CORUL: *Nefericit copil închis,*
Cum trebuie să te simți !
Pe tine nu te pot vedea
Iubiții tăi părinți.

O DOAMNĂ: *Pe soți i-a despărțit durerea grea.*
Nici resemnarea nu-i mai însoțește;
El zace-aici, dincolo plînge ea;
Sarastro singur pacea le-o urzește.

CORUL: *Dormi liniștit, dormi dulce, tu*
Demult dorite fiu !
Pe tronul tatălui tău sui
Din proaspătul sicriu.

O DOAMNĂ: *Sosește Regele; urmați-vă, deci, calea !*
În spațiul gol lăsați să-i sune jalea;
Presimte-acum că tronul i-e pustiu:
Să nu-și arunce ochii pe sicriu. (Trec spre ieșire).

TAMINO: *Cînd din leagăn înspre tată*
Blînd și pur băiat suride,
Și figura-i adorată-n
Zorii limpezi se deschide,
Soartei, da ! îndatorat e
Cu-acest dar, mai mult ca toate:
Ah, în dragoste, trăiască
Dragostea să-mpărtășească.

FEMEILE (în depărtare): *Ah, în dragoste, trăiască*
Dragostea să-mpărtășească.

TAMINO: *Ziua-n zori venea ca praznic*
În frumusețe purpurie.
Însă vai ! un trăznet groaznic
Stinse orice bucurie.
Ce mi-a dat destinul-faur
Brusc s-a-nchis în raclă de-aur.

FEMEILE
(în depărtare): *Ce ne-a dat destinul-faur*
Brusc s-a-nchis în raclă de-aur.

TAMINO: *Cele ce-mi duc copilu-n zări suspină.*
Veniți aici ! Să plîngem împreună !
Spuneți-mi, cum îndură Pamina-acest destin ?

O DOAMNĂ: *Supremul dar zeiesc i-a fost luat,*
I-e dor de tine,-l plînge pe băiat.

TAMINO: *Spuneți-mi, mai trăiește odorul meu divin ?*
Mai mișcă el sub vraja funerară ?
O, nu-mi răpiți speranța în comoară !
O, dați-mi-l napoi, la piept să-l țin !

DOAMNELE: *Cînd cu simțiri smintite*
Umblăm și stăm la pîndă,
Sub lespezi aurite
Simțim mișcare blîndă.
Ușor se-agită fiul,
Vedem mișcînd sicriul,
Auzu-ntreg se pune
Pe-aceste semne bune,
Iar noaptea, cînd doar liniștea domnește,
Noi auzim un prunc ce gîngurește.

TAMINO: *Voi, Zei, păziți comoara, miraculos, sub astre !*
Hrăniți, înviorați-l, cu darurile voastre !
Iar voi vădiți credința voastră tare,
Mișcați-vă mereu, fără-ncetare !
Curînd îl va salva binecuvîntul
De zeu al lui Sarastro, izbăvindu-l.
Gestul cel mai mic pîndiți-l,
Orice foșnet povestiți-l
Tatălui îngrijorat !

TAMINO
și CORUL *Ca un înger să respire,*
Liber și întreg la fire,
De-a lui mamă alintat !

(Pădure și stîncă, în planul din fund o colibă, pe una din laturile căreia e o cascadă de aur, pe cealaltă latură o curte de păsări. Papageno și Papagena stau pe cele două laturi ale scenei, cu spatele unul la celălalt.)

EA (se ridică și se apropie de el):
Ce ai, iubite bărbățele ?

EL (șezînd): *Sunt supărat; lasă-mă-n boii mei !*

EA: *Nu sunt eu găinușa ta din stele ?*
Nici să te uiți la mine nu mai vrei ?

EL: *Sunt supărat ! sunt supărat !*

EA: *E supărat ! e supărat !*

AMÎNDOI: *Nimic pe lume farmec nu mai are.* (Ea se reîntoarce la loc.)

EL (se ridică și se apropie de ea):
Ce ai, iubită nevestică ?

EA: *Sunt supărată; n-am chef de vorbit !*

EL: *Nu ești tu porumbița mea cea mică ?*
Iubirea noastră oare a murit ?

EA: *M-am supărat ! m-am supărat !*

EL (depărtîndu-se): *Sunt supărat ! sunt supărat !*
AMÎNDOI: *Ce se-abătu asupra noastră oare ?*
EL: *Copila mea, copila mea ! Ia să stăm puțin și să judecăm ! Nu suntem oare nerecunoscători binefăcătorilor noștri, purtîndu-ne atît de rău ?*
EA: *Așa-i ! o spun și eu și totuși nu-i altminteri.*
EL: *Atunci de ce suntem nemulțumiți ?*
EA: *Pentru că nu suntem veseli.*
EL: *Nu ne-a dat nouă Prințul ca dar de nuntă flautul de preț, cu care atragem aici toate animalele și apoi alegem dintre ele pe cele mai gustoase și ne pregătim cel mai bun prînz ?*
EA: *Nu mi-ai dăruit tu, a doua zi după nuntă, minunatul joc de clopoței ? E destul să agit clopoțeii, ca toate păsările să-mi cadă în plasă. Porumbeii ne zboară gata fripți în gură.*
EL: *Iepurii ne vin gata împănați pe masă ! Iar Sarastro cu vraja lui a abătut asupra colibei noastre un izvor bogat de vin. Și totuși nu suntem mulțumiți.*
EA (oftînd): *Da, nu-i nici o mirare.*
EL (oftînd): *Da, nu-i nici o mirare.*
EA: *Ne lipsesc —*
EL: *Din păcate ne lipsesc —*
EA (plîngînd): *Suntem într-adevăr nefericiți !*
EL (plîngînd): *Într-adevăr nefericiți !*
EA (cu plînsete și sughițuri sporite): *Frumoasele,*
EL (la fel): *Cumințile,*
EA: *Micuțele,*
EL: *Sărmanele*
EA: *Pa —*
EL: *Pa —*
EA: *Papa —*
EL: *Papa —*
EA: *Ah, durerea mă va ucide !*
EL: *Nu-mi vine să mai trăiesc !*
EA: *Parc-ar fi încă aici !*
EL: *Și s-ar zbengui împrejur !*
EA: *Și ce cuminți erau !*
EL: *Întîi un mic Papageno.*
EA: *Apoi o mică Papagena.*
EL: *Papageno.*
EA: *Papagena.*
EL: *Dar unde-or fi rămas ?*
EA: *Nici n-au apucat să vină.*
EL: *O adevărată nenorocire ! Mai bine m-aș fi spînzurat la timp !*
EA: *Mai bine ajungeam o femeie bătrînă !*
AMÎNDOI: *Ah, sărmanii de noi !*
CORUL (în spatele scenei):
Voi, bune ființe,
De ce vă bociți ?
Voi, vesele păsări,
Bucuroase fiți !
EL: *Aha !*

EA: *Aha !*
AMÎNDOI: *Răsună stîncile,*
Cîntă odată.
Așa sunau,
Așa cîntau
Sala și pădurea toată.
CORUL: *Păziți meșteșugul,*
Bucurați-vă-n sfîrșit !
Vouă vă dăruiesc zeii — (Pauză)
EL: *Pe Pa ?*
CORUL (ca ecou): *Pe Pa, Pa, Pa.*
EA: *Pe Pa ? Pa ? Pa ?*
CORUL (ca ecou): *Pa, Pa, Pa, Pa.*
EL: *Pe Papageni ?* (Pauză)
EA: *Pe Papagene ?* (Pauză)
CORUL: *Vouă vă dăruiesc zeii*
Copii, înzecit.
EL: *Hai, să ne-ocupăm puțin !*
Așa ne-or trece gărgăunii.
Dar mai întîi un păhărel de vin —
(Se duc la izvor și beau)
AMÎNDOI: *Hai, să ne-ocupăm puțin !*
Ne și trecură gărgăunii.

(El ia flautul și se uită împrejur, parc-ar ar căuta vînatul. Ea se așază sub micul umbrar al curții de păsări, luînd în mînă clopoțeii. El suflă în flaut)

EA (cîntă): *Mare Spirit al luminii,*
Dă-ne-o bună vînătoare ! (agită clopoțeii)
AMÎNDOI (cîntă): *Să pătrundă-aici în curte*
Stol pestriț de zburătoare ! (suflă în flaut)
EA (cîntă): *Uite ! vin acuma leii*
Gata de călătorie. (agită clopoțeii)
EL (cîntă): *Mi se par mult prea puternici,*
Așa hrană nu mă-mbie. (suflă în flaut)
EA (cîntă): *Auzi, păsările zboară,*
Vin pe ramuri să se lase. (agită clopoțeii)
EL (cîntă): *Joacă-ntr-una clopoțeii !*
Cele mici sunt mai gustoase.
Pe cîmpie saltă puii
Grași, frumoși, ca de mătasă. (suflă în flaut)
EA (agită clopoțeii și cîntă):
Suflă-ntr-una, vin acuma
Iepurii de cîmp și casă.

(Pe stîncă apar iepuri de cîmp și iepuri de casă. Între timp au sosit și leii, urșii și maimuțele, și-i ies în cale lui Papageno. Ea agită clopoțeii).

EL (cîntă): *De-aş goni din preajmă urşii*
Nedoritele maimuţe !
Ei sunt găligani şi proşti,
Iar acestea-s găgăuţe.

(În copaci apar papagali)

EA (agită clopoţeii şi cîntă):
Papagalii ţipători
Straşnic drum străbat;
Strălucesc în vii culori,
Dar sunt greu de digerat.

EL (pîndind iepuri, a prins unul şi apucîndu-l de urechi îl aduce în faţă):
Uite-un iepure, din cird l-am
Înşfăcat la-nghesuială.

EA (a închis între timp colivia în care păsările se zbat dînd din aripi):
Uite, păsările grase
Ce urîte-s la-mbulzeală.

(Scoate o pasăre şi o aduce ţinînd-o de aripi)

AMÎNDOI: *Bravo ! Unul după altul*
Huzurim într-o risipă.
Vesel şi senin ni-e saltul,
Hai, ne-ntoarcem la colibă !

CORUL
(nevăzut): *Păsări vesele şi grase,*
Fiţi vioaie, bucuroase !
Nu mai staţi, veniţi în pripă !
Noi v-am auzit, vă spun.
Vă aşteaptă în colibă
Tot ce poate fi mai bun.

(La repetarea strofei, intervin şi EL şi EA în ansamblu)

Nu mai staţi, veniţi în pripă !
Suntem auziţi, vă spun.
Ne aşteaptă în colibă
Tot ce poate fi mai bun.

T e m p l u. (Adunarea Preoţilor.)
Aleagă bărbaţii, după ce privesc !
Dar să tot aleagă, la ce foloseşte ?
Cei cuminţi ezită, iar cei buni greşesc,
Astfel suferinţa lor sporeşte.
După justă faptă
Si pe cale dreaptă
Fie ca s-aleagă nobilul bărbat !
Poarte-şi suferinţa,
Nu-i a lui voinţa,
Zarul întîmplării-i aruncat !

(Înainte de încheierea cîntecului, apare Sarastro. Cînd încetează cîntecul, intră Crainicul şi se-ndreaptă spre Sarastro.)

CRAINICUL: *La poarta dinspre Nord a sfîntului nostru lăcaş stă fratele nostru, care s-a-ntors din pelerinajul anual, dorind să fie iarăşi lăsat să intre. El îţi va preda acum semnul anume, graţie căruia vei recunoaşte dacă mai este demn să fie reprimit în mijlocul nostru.*

(Îi predă lui Sarastro un cristal rotund atîrnînd de o panglică).

SARASTRO: *Piatra aceasta misterioasă este încă limpede şi transparentă. Ar fi tulbure, dacă fratele nostru ar fi greşit. Adu-l înlăuntru !*

(Crainicul iese)

SARASTRO: *Între zidurile acestea tăcute omul învaţă să se cunoască pe sine, cercetîndu-şi cugetul dinlăuntru. Se pregăteşte să asculte glasul zeilor. Dar sublima limbă a naturii, ecourile omenirii încercate, învaţă să le cunoască numai călătorul care a străbătut îndepărtatele cîmpii ale pămîntului. În acest scop, ne leagă pe toţi datina de a trimite, în fiecare an, pe unul dintre noi, ca pelerin în lumea necruţătoare. Ursita decide, iar cel evlavios se supune. Eu însumi, după ce i-am predat respectatului Tamino diadema mea, după ce el cu forţe proaspete şi cu vie înţelepciune guvernează în locul meu, sunt astăzi pentru prima oară, ca voi toţi, în situaţia de a atinge vasul cel sfînt şi de a mă supune hotărîrii destinului.*

(Intră Crainicul cu Pelerinul.)

PELERINUL: *Te salut, o Tată ! Vă salut, fraţilor !*

TOŢI: *Fii binevenit !*

SARASTRO: *Cristalul îmi arată căte întorci cu sufletul curat, că nici o vină nu te apasă. Spune-le acum fraţilor tăi ce ai învăţat, ce ai aflat şi sporeşte-ţi înţelepciunea confirmînd-o. Dar mai întîi, aşteaptă să vezi cui va trebui să-i încredinţezi hainele tale, cui să-i predai semnul acesta, pe cine va îndepărta voinţa zeilor, de data aceasta, din fericita noastră societate* (Îi restituie Pelerinului bila.).

(Doi Preoţi aduc un altar portativ pe care se află un vas de aur plat. Altarul trebuie să se afle atît de sus încît să nu se poată vedea ce se află în vas, dar la o înălţime accesibilă. Cîntec de COR.)

SARASTRO
(desfăşurîndu-şi rolul): *Pe mine m-a ales ursita, şi nu ezit nici o clipă să mă supun poruncii ei. Da, presimţirea mea se împlineşte. Zeii mă îndepărtează acum din mijlocul vostru, pentru a vă pune la încercare, pe voi şi pe mine. Sunt chemat în clipa de seamă, cînd devin mai puternice forţele potrivnice. Prin despărţirea mea de voi, cupa binelui devine mai uşoară. Fiţi solidari, rezistaţi, nu vă abateţi de la drumul drept, şi ne vom revedea cu bucurie.*
Coroana mea celui iubit am dat-o,
Bărbatului ales, cutezător.
Însă domnia încă mi-am păstrat-o,
Spre-a sta în slujba voastră-a tuturor.
Dar şi aceasta mi se ia acum.
Va trebui să plec pe noul drum,
Din locul sfînt şi drag —
Am şi plecat, cum se cuvine.
Deci, fiul meu, cu bine !
Cu bine, fiii mei !

Păziți înalta-nțelepciune
Și frumusețea ei !
Acum din locul sfînt și drag
Ca pelerin trec peste prag.

(În timpul acestei arii, Sarastro își scoate mantia și insemnele de înaltă preoție, care sunt duse afară, împreună cu vasul de aur. El primește în schimb hainele de pelerin, i se leagă la gît panglica cu bila de cristal și i se dă toiagul în mînă. Pentru aceasta, compozitorul va ști să lase destul spațiu între diferitele părți ale ariei, dar nu mai mult decît este necesar.)

CORUL: *O, cine va domni de-acum deplin*
În locul sfînt și drag ?
El pleacă dintre noi ca pelerin.
(Preoții rămîn pe loc pe ambele laturi, altarul la mijloc.)
SARASTRO: *O, frați ! O zi doar, clară,*
Mi-a fost viața-aci.
Cîntați de bucurie !
Plecați-vă spre glie,
Nălțați-vă-apoi iară,
Cum însuși zeul porunci !
Lăsîndu-vă-n urmă
Durerea mă scurmă.
Dar, suflete,-nfruntă
Izbeliștea cruntă
Ce-amar te lovi !
CORUL: *Lăcașuri voi, sfinte,*
Gemînd de suspine !
Vai ! n-or să mai cinte
În zile senine
Cuvintele sale
Pe netede dale,
Dînd sarcini, povețe
De-o naltă noblețe.
Nicicînd adevărul
Rostit n-o să fie
Mai ager sub cerul
Cu geană tîrzie.
Menirea ta naltă
Acum s-a-mplinit.
Dar noaptea adîncă
Pe noi ne-a-nvelit.

(U n c o r t e g i u f e s t i v. Pamina cu suita ei. Se aduce racla. Ca urmare a unui legămînt, ea vrea s-o închine soarelui.De aceea, este depusă pe altar. Rugăciune. Cutremur de pămînt. Altarul se scufundă, împreună cu racla. Disperarea Paminei. Scena trebuie astfel concepută ca actrița, cu ajutorul muzicii, să poată da expresie unei bogate game de pasiuni. Pădure și stîncă. L o c u i n ț a l u i P a p a g e n o.) *Au găsit în colibă ouă mari și frumoase. Bănuiesc că din ele ar putea să iasă păsări deosebite. Poetul va avea grijă ca scenele glumețe, ce survin în această împrejurare, să se mențină în limitele decenței. Sarastro vine la ei. După cîteva declarații mistice asupra forțelor naturii, crește din pămînt o stîncă joasă înlăuntrul căreia se agită flăcări.*

La indicația lui Sarastro, în vîrful ei se amenajează un fel de cuib în care se depun ouăle și se acopăr cu flori. Sarastro se îndepărtează. Ouăle încep să se umfle, se sparg unul după altul, și din ele ies trei copii, doi băieți și o fată. Comportamentul lor, unul față de altul, ca și față de bătrîni, prilejuiește diverse glume poetice și muzicale. Sarastro se apropie de ei. Rostește cîteva cuvinte despre educație. Le arată apoi starea jalnică în care se află Pamina și Tamino. După scufundarea raclei, Pamina a pornit în căutarea soțului ei. Îndată ce se zăresc, cad într-un scurt somn, așa cum fuseseră amenințați, din care se trezesc doar pentru cîteva clipe, cuprinși de disperare. Sarastro sfătuiește vesela familie să se ducă la curte, pentru a însenina cu glumele ei amărăciunea suveranilor. În special, i se recomandă lui Papageno să ia cu el flautul și să-i încerce puterea vindecătoare. Sarastro rămîne singur și, acompaniat de o arie semnificativă, urcă muntele, senin.

(A n t r e u î n p a l a t. Două Doamne și doi Domni trec în sus și-n jos)
TUTTI: *Tăcere, nimic să nu miște, și nime !*
Doar cîntecul somn să reverse-n mulțime !
De pază, de grijile curții-ostenim !
Cînd Regele suferă, noi suferim.
DOAMNA A TREIA (intrînd repede):
Vreți ultima noutate ?
Vă pot spune-n taină știrea:
Va-nceta-n curînd jelirea,
Căci mama s-a împăcat.
DOMNUL AL TREILEA (intrînd repede și intervenind):
Se spune că Papageno
A găsit un scump tezaur:
Bulgări mari de-argint și aur,
Mari cît ouăle de struț.
PRIMUL TUTTI: *De ce căutați noutatea ? Tăcere !*
Aici noi cîntăm o regească durere. (Pauză)
Dar totuși grăbiți-vă: spuneți ce știți !
DOAMNA A TREIA: *Vreți ultima noutate ?*
DOMNUL AL TREILEA *Se spune că Papageno —*
DOAMNA A TREIA: *Vă pot spune-n taină știrea !*
DOMNUL AL TREILEA: *A găsit un scump tezaur.*
DOAMNA A PATRA: (intrînd repede și intervenind):
Dispărut era Sarastro;
Dar se știe în ce zare:
A adus ierburi cu care
Îi va face sănătoși.
DOMNUL AL PATRULEA (intrînd repede și intervenind):
V-aduc vestea minunată:
Stinsă-i orice suferință;
Prințu-a fost găsit și, iată,
Îl aduc acum aici.
TUTTI (ultimele patru versuri, în care se spun alternativ știrile, se repetă)
TUTTI

©Asociația Ziariștilor Independenți din România

(primele patru): *Tăcere ! cum vreți ce e nou să cunoască ?*
Veniți să cîntăm suferința regească !
Aievea să fie, iar ei — sănătoși !

(Ultimele patru versuri revin, repetînd alternativ știrile lor. Papageno și Papagena intră certîndu-se cu Paznicii.)

PAPAGENO: *Să nu-mi stea nimeni în cale !*
PAPAGENA: *Nici mie !*
PAPAGENO: *Eu l-am slujit pe Rege, înainte ca vouă să vă fi crescut bărbile cu care faceți pe grozavii.*
PAPAGENA: *Iar eu i-am făcut Reginei pe plac, cînd Maurul cel crunt o ținea încă-n ghearele sale. Desigur, n-o să mă mai recunoască, pentru că pe vremea aceea eram bătrînă și urîtă, acum sunt tînără și frumoasă.*
PAPAGENO: *Și-acum, că sunt înăuntru, nu mai vreau să ies afară.*
PAPAGENA: *Iar eu vreau să rămîn, odată ce sunt aici.*
UN DOMN: *Ia te uită, ce pereche-mpăunată ! Tocmai la țanc !* (către Paznici) *Lăsați-i, vor fi bine primiți de Rege și Regină.*
PAPAGENO: *Mii de mulțumiri, domnilor. Am auzit că pe-aici vă merge cam rău*
DOMNUL: *Iar noi am auzit că pe la voi merg toate bine.*
PAPAGENO: *Pînă la mai bine, mai va.*
DOAMNA: *E-adevărat că ați găsit niște ouă minunate ?*
PAPAGENO: *Sigur.*
DOMNUL: *Ouă de aur, cît cele de struț ?*
PAPAGENO: *Exact.*
DOAMNA: *Cunoașteți și pasărea care le depune ?*
PAPAGENO: *Încă nu.*
DOAMNA: *Trebuie să fie niște ouă superbe.*
PAPAGENO: *De neprețuit.*
DOMNUL: *Și cîte-ați găsit pînă acum ?*
PAPAGENO: *Aproximativ două pînă la două și jumătate de sute.*
DOAMNA: *Și toate la fel de mari ?*
PAPAGENO: *Afară de unele care erau mai mici.*
DOMNUL: *Scumpe Papageno, îmi dai și mie vre o cîteva ?*
PAPAGENO: *Din toată inima.*
DOAMNA: *Aș vrea și eu o pereche pentru cabinetul meu de științele naturii.*
PAPAGENO: *Vă stau la dispoziție.*
DOAMNA: *Mai am o duzină de prieteni, toți naturaliști, care se pricep îndeosebi la metalele nobile.*
PAPAGENO: *Vor fi satisfăcuți cu toții.*
DOMNUL: *Sunteți un om excepțional.*
PAPAGENO: *Nimic mai ușor. Ouăle sunt o nimica toată. Eu sunt negustor, și anume en gros, căci pînă acum eram en detail.*
DOAMNA: *Și unde vă țineți mărfurile ?*
PAPAGENO: *Afară, în fața curții exterioare. A trebuit să le las acolo.*
DOAMNA: *Din cauza vămii, desigur.*
PAPAGENO: *Habar n-aveau, ce trebuiau să ceară.*
DOMNUL: *Probabil sunt de mare preț ?*
PAPAGENO: *Inestimabile.*
DOAMNA: *Se poate aprecia după ouă.*
PAPAGENO: *Bineînțeles ! se apreciază după ouă.*
DOMNUL (către Doamnă): *Trebuie să ni-l facem prieten, trebuie să le dăm ajutor.*

(Ies cu Papageno și Papagena, apoi revin cu amîndoi, aducînd colivii de aur cu copii înaripați.)

PAPAGENO și PAPAGENA:
Din mărfurile toate
În piață prezentate
Nu-i una mai plăcută
Decît cea obținută
Din țări de peste mare.
V-o spunem prin cîntare !
Priviți, ce mîndre păsări !
Sunt toate de vîndut.

PAPAGENA (lăsînd pe unul să iasă):
Priviți, acesta mare,
Vioi și vesel, sare,
Din creanga cea mai naltă;
Și iar în sus se saltă,
Cu minunată artă.
Dar lauda-i deșartă !
Priviți-l, ce vioi e !
Veniți, e de vîndut.

PAPAGENO (prezentînd altul):
Acesta, scos din rînduri,
Pare pierdut pe gînduri;
Și totuși ce ștrengar e,
O minunată vrere
Și-arată în tăcere.
Ștrengarul, mititelul,
E și el de vîndut.

PAPAGENA (arătînd pe-al treilea):
Priviți lăstuna mică,
Gingașa turturică !
Fetița-i delicată,
Blîndă, manierată;
E foarte îngrijită;
Și de-o iubești, profită !
Gingașa păsărică
E și ea de vîndut.

AMÎNDOI:
Le lăudăm prea tare ?
Stau gata de-ncercare !
Le place noutatea;
Dar și fidelitatea
Le trece într-o clipă;
Căci toate au aripă.
Ce înțelepte păsări !
Și toate-s de vîndut.

(Compozitorul are libertatea de a repeta ultimele rînduri ale fiecărei strofe, în parte de către copii, în parte de către cei vîrstnici, iar la sfîrșit, poate, de către corul întreg al persoanelor prezente.)

DOAMNA: *Par destul de cuminți; dar asta să fie totul ?*
PAPAGENO: *E totul, și cred că-i de-ajuns.*
DOMNUL: *Nu mai aveți cîteva ouă în coș ? Mi-ar fi mai plăcute ca păsările*
PAPAGENO: *Cred și eu. Dacă-n societatea aceasta iubitoare de adevăr se poate spune adevărul, s-ar recunoaște că s-a exagerat puțin.*
DOMNUL: *Fără mofturi, vă rog !*
PAPAGENO: *Dacă v-aș spune că asta e toată bogăția noastră ?*
DOAMNA: *Ați fi ajuns departe.*
DOMNUL: *Și ouăle ?*
PAPAGENO: *N-au mai rămas decît cojile; aceștia au ieșit tocmai din ele.*
DOMNUL: *Dar celelalte, pînă la două și jumătate de sute ?*
PAPAGENO: *Era doar un fel de-a vorbi.*
DOAMNA: *În cazul acesta, puțin v-a mai rămas.*
PAPAGENO: *O nevestică frumoasă, copii veseli și mult umor. Cine are mai mult ?*
DOMNUL: *În fond, nici tu nu ești decît un comediant.*
PAPAGENO: *Și, ca atare, indispensabil.*
DOMNUL: *S-ar putea ca gluma aceasta să-i însenineze pe Rege și Regină ?*
DOAMNA: *În nici un caz. Nu le-ar stîrni decît amintiri triste.*
PAPAGENO: *Și totuși, Sarastro m-a trimis aici pentru asta.*
DOMNUL: *Sarastro ? Unde l-ați văzut pe Sarastro ?*
PAPAGENO: *La noi în munți.*
DOMNUL: *Căuta buruieni ?*
PAPAGENO: *Nu, după cîte știu.*
DOMNUL: *Dar l-ați văzut, din cînd în cînd, aplecîndu-se ?*
PAPAGENO: *Da, mai ales cînd se-mpiedica.*
DOMNUL: *Un om atît de sfînt nu se poticnește; se apleca intenționat.*
PAPAGENO: *Atunci, m-am liniștit.*
DOMNUL: *Căuta plante și poate pietre, și va veni aici să-i vindece pe Rege și pe Regină.*
PAPAGENO: *În orice caz, nu astăzi; căci mi-a poruncit anume să vin la palat, să iau cu mine vestitul flaut fermecat, și cînd se trezesc Majestățile lor să le cînt o melodie blîndă, ca să le-alin măcar pentru cîtva timp durerea.*
DOAMNA: *Trebuie încercat totul.*
DOMNUL: *E tocmai ora cînd se trezesc. Încercați tot ce vă stă în putință! Mulțumirile și răsplata nu vor lipsi.*

(Pamina și Tamino dormind pe două fotolii sub un baldachin. Pentru a nu tulbura impresia patetică, e bine ca Papagena cu copiii să iasă din scenă, iar Papageno, care cîntă din flaut, să se ascundă pe jumătate în culise, apărînd numai din cînd în cînd.)

PAMINA (trezindu-se la sunetul flautului):
De iubitul meu alături
Din somn dulce m-am trezit,
Întîlnind ochiu-i senin —
(Papageno încetează să mai cînte și ascultă)
TAMINO: *Chinuitu-n dulci desfături*
S-ar trezi soț fericit;
Dar trezia mea e chin!
CORUL: *Cîntă, cîntă, Papageno!*
Căci durerile revin.

PAMINA (ridicîndu-se și venind în față):
De bărbat însuflețită,
Treaba iarăși te răsfață;
După-o tihnă adumbrită
Guști din nou activa viață,
Datoria-ți pare har
TAMINO (ridicîndu-se și venind în față):
Îndemnat spre faptă bună,
Al soției ochi m-alintă;
Sfaturi blînde-n juru-mi sună,
M-a sfințit virtutea-i sfîntă;
De-un adînc extaz tresar!
(Se îmbrățișează. Pauză, în special, pentru flaut.)
CORUL: *Papageno, suflă-n flaut,*
Nu-ți curma nicicînd cîntarea!
PAPAGENO: *Stați, să-mi trag doar răsuflarea!*
Baierile-abia mă țin.
TAMINO și *PAMINA* (îndepărtîndu-se unul de altul):
Ah, lipsită-n jur e zarea!
Vai, ce gol e-acest cămin!
CORUL: *Suflă, Papageno, suflă !*
Nu ceda, încă puțin! (Papageno suflă în flaut)
TAMINO și *PAMINA* (apropiindu-se unul de altul, bucuroși):
Nu: bogată-n jur e zarea,
Iar căminul nostru-i plin!
PAPAGENO: *Mi se taie răsuflarea!*
CORUL: *Nu ceda, încă puțin!*
PAMINA și
TAMINO: *Vai, ce gol e-acest cămin!*

(Este de prisos să observăm că depinde integral de compozitor să limiteze sau să repete trecerea de la satisfacție și bucurie la durere și disperare, conform versurilor de mai sus. Intră Preoții. Depinde iarăși de compozitor să introducă doi numai, sau întregul cor. Presupun că va opta pentru a doua ipoteză. Ei dau de știre unde se află copilul.)

PREOȚII: *În adîncile cavouri subterane,*
Apa, focul, — fiecare-n parte,
Lîngă ele nenduratii paznici,
Iar alături monștrii groaznici;
Între viață, între moarte,
Neînsuflețit pe jumătate,
Și cu buzele-nsetate
Stă băiatul.
Cum suspină, ascultați-l !
Vai, e gata să se stingă !
Fiul vostru adorat, salvați-l!
TOȚI: *Ce tăcere — și ce groază !*
Ne-nconjoară dintr-odată !
Șuier greu în zări vibrează !
Ca pe mări furtuna cea turbată

Vuiet din adîncuri se pornește;
Tot mai viguros din depărtare
Sună valuri amenințătoare.
O, ce noapte-acoperă
Cerul senin,
Cea din urmă stea
Piere-acuma din vederea mea !

(Încăpere subterană boltită. La mijloc, altarul cu racla, așa cum s-a scufundat. Paznici înarmați stau răzimați de doi stîlpi, și par să doarmă. Legați cu lanțuri stau leii lîngă altar. Totul se află în întuneric, racla e transparentă și luminează scena.)

CORUL
(invizibil): *Noi judecăm și pronunțăm osîndă,*
Să nu adoarmă paznicul la pîndă,
E roșu-ncins al zării cort.
Leul nu trebuie să afle pace,
Iar dacă racla se desface
Băiatul va fi mort.

(Leii se ridică și, legați în lanț, trec încoace și încolo.)

PRIMUL PAZNIC (fără să se miște): *Măi frate, ești treaz ?*
AL DOILEA (fără să se miște): *Aud.*
PRIMUL: *Suntem singuri ?*
AL DOILEA: *Mai știi ?*
PRIMUL: *Se crapă de zi ?*
AL DOILEA: *Poate că da.*
PRIMUL: *Se lasă noaptea ?*
AL DOILEA: *S-a lăsat.*
PRIMUL: *Vremea tace și trece.*
AL DOILEA: *Dar cum ?*
PRIMUL: *Bate oare ceasul ?*
AL DOILEA: *Pentru noi niciodată.*
AMÎNDOI: *Osteniți în van pe zare*
Voi, acolo sus, de zor.
Omu-aleargă, dar dispare-n
Față-i țelul mișcător.
În zadar trage să rupă
Vălul greu care astupă
Taina vieții lui. Zadarnic
Nopți și zile-aspiră-amarnic
Aerul, și-n van pe brînci
Se coboară-n gropi adînci.
Aerul prin beznă-l plimbă,
Groapa i se luminează;
Dar lumina se tot schimbă,
Cu-ntuneric alternează.
Oricît coboară cu greu
Și scurmă cu opintiri,
El rătăcește mereu
Prin păreri și amăgiri.

(Cortina din spate se deschide. Decor cu apă și foc, ca în Flautul fermecat. În stînga focul, o mică ridicătură liberă, apoi apa; sus, o stîncă accesibilă, dar fără templu. Întregul decor trebuie întocmit în așa fel ca de la stîncă la cavou să nu se poată ajunge decît trecînd prin foc și apă. Tamino și Pamina, cu făclii, coboară de pe stîncă, intonînd un cîntec.)

TAMINO: *Tu, soția mea cea scumpă,*
Cum să ne salvăm odrasla ?
Vai, comoara noastră mare
Stă-ntre monștri și oroare,
Între apă stă, și foc. (Trec amîndoi prin foc.)
PAMINA: *O, unei soții și mame,*
Ce vrea fiul să-și salveze,
Apele și focul groaznic,
Monștrii-n criptă, cruntul paznic
Toți, cu toții îi fac loc !

(Între timp s-a lăsat în jos un nor, care plutește la mijloc, între apă și foc. Norul se desface.)

REGINA NOPȚII: *Ce s-a-ntîmplat ?*
Prin apă și prin foc
Ei trec semeți, nevătămați deloc ?
Împotriviți-vă voi, paznici !
Le-ațineți calea, monștri groaznici !
Comoara mi-o păziți !
PAZNICII (își îndreaptă sulițele spre raclă, dar rămîn departe de ea. Leii li se alătură. Pozițiile lor sunt simetrice.):
Zeiță, vom păzi și vom păstra
Mereu neînfricați comoara ta
Cu sulițe și lei cumpliți !
TAMINO și PAMINA (venind în față):
Soțul meu, iubitul meu,
Tu, soție, scumpa mea,
Uite, fac apă și foc
Dragostei de mamă loc.
Paznici, voi — fie-vă milă !
REGINA: *Paznici, voi — să n-aveți milă !*
Să nu vă clintiți din loc !
TAMINO și
PAMINA: *Vai mie ! cine va salva*
Tezaurul meu ?
REGINA: *Ei printre paznici își fac drum;*
Înghite-le comoara-acum
Tu, gură lacomă de leu !
(Norul se destramă. Liniște.)
COPILUL
(în raclă): *Al mamei și-al tatălui*
Glas prea iubit,
Băiatul le-aude,
Și s-a trezit.

PAMINA și TAMINO:

O, ce extaz ! Întîiul gîngurit
Al fiului cel drag, care ne-alintă !
O, nu lăsați ca vraja să ne mintă,
Voi Zei ! Ce fericire dintr-odată
Ne-a copleșit !
Să ne mîngîie vocea preacurată
A fiului iubit !

CORUL (invizibil):

Fiți liniștiți, acuma
Băiatul nu mai doarme;
Nu se mai teme de lei,
Nici de paznici cu arme;
Nici sumbre cavouri
Nu-l vor mai ține pe fiu,
Va țîșni către nouri
Cu pasul zglobiu.

(Capacul raclei se sparge. Din ea iese un Geniu luminat de razele ce o făceau transparentă. Luminile sunt astfel dispuse, încît jumătatea de sus a celorlalte figuri este și ea luminată. În clipa aceasta Paznicii cu lei se apropie de raclă și-i îndepărtează pe Tamino și Pamina.)

GENIUL:

Iubiții mei, aici sunt — iată !
Și nu sunt minunat ?
Văzîndu-și fiul dintr-odată
Cine s-a tulburat ?
Născut în casă strălucită,
Și-n nopți adînci născut,
Apoi în noapte și-n cumplită
Teroare iar pierdut.
De sulițe amenințat e,
De groaznice gîtlejuri;
Dar să-l amenințe armate,
Și zmei chiar, în vîrtejuri,
Aceștia toți nu pot să-i facă
Băiatului nimic.

(În clipa cînd Paznicii izbesc cu sulițele în el, Geniul dispare în sus).

EMIL STAIGER

Goethe și Mozart

La 3 februarie 1830 Goethe discuta cu Eckermann despre Mozart: « Avea vreo 7 ani, cînd l-am văzut cu prilejul unui concert — spunea Goethe. — Eu aveam vreo 14 ani și îmi amintesc încă foarte bine înfățișarea acestui omuleț ». Pe Eckermann îl uimește să audă povestindu-se astfel despre Mozart, după aproape patruzeci de ani de cînd acesta se stinsese din viață. El se gîndește la vîrsta înaintată a interlocutorului său și parcurge în minte deceniile trecute: lumea rococoului, din care se ivise Mozart, Revoluția Franceză, războaiele napoleoniene, prezentul, care privea epoca lui Mozart în lumina trecutului de legendă, care nu avea să se mai întoarcă. Goethe putea însă să-și aducă perfect aminte drumul spre acel trecut îndepărtat și nu se îndoia de veridicitatea amintirilor sale.

Scurta viață a compozitorului este încadrată de viața lungă a marelui cărturar german. Întîlnirea amintită a avut loc la Frankfurt pe Main, în orașul natal al poetului, unde Leopold Mozart concerta în 1769 alături de copiii săi Nanerl și Wolfgang, copilul minune. Puțin timp după aceea ei au părăsit Frankfurtul, iar Goethe nu avea să-l mai întîlnească pe Wolfgang Amadeus Mozart niciodată. Mozart nici nu a știut de existența lui Goethe. Textul « Toporașului » — liedul din « Erwin și Elmira » — i-a căzut întîmplător în mînă. Cînd a compus acest lied nu știa că își unea numele de acela al celui mai mare poet german.

Schikaneder și Daponte scriseseră librete pentru opere, care deși mai superficiale decît ceea ce i-ar fi putut oferi Goethe, au fost preferate de Mozart, datorită cantabilității textului și succesului la public pe care păreau să-l asigure. Este greu și oarecum inutil să răspunzi la întrebări de genul ce ar fi adus nou în istoria spirituală germană colaborarea dintre Goethe și Mozart, în cazul în care Mozart, ar fi scris — așa cum și-o dorea Goethe — muzica la *Faust*. Se pare că Goethe nu a cunoscut nici măcar compoziția « Toporașul ». În orice caz nu amintește nimic de ea, în timp ce nu mai contenește să laude compozițiile obscurului Zelter, care a pus pe note versurile sale — acele lieduri modeste, care repetă de la un capăt la celălalt aceeași melodie și care pun în valoare textul prin recitativitatea gradată. Compozițiile acestea corespundeau teoriei elaborate de Goethe despre lied. Liedul lui Mozart « Toporașul », este însă o transpunere pe note a versurilor fără a ține seama de unitățile textului și prin urmare nu corespundea acestei teorii, cum nu corespundeau nici liedurile lui Schubert, a căror apariție Goethe a regretat-o, din grija excesivă pentru respectarea canoanelor artistice, considerîndu-le periculoase prin promovarea arbitrarului în artă. Goethe a manifestat însă neîncredere și față de creația lui Beethoven. Văzîndu-l fermecat de opiniile cam înguste ale unui Zelter, încîntat de Heinrich Meyer cînd era vorba de artele plastice, credem că trebuie să privim cu indulgență problema relației dintre Goethe și muzică.

Mozart este poate singurul compozitor căruia Goethe îi acceptă cu ușurință orice, fără să-și simtă primejduite teoriile despre lied, operă și operetă. Ceea ce îi displăcea la Schubert, ar fi admirat poate la « Toporașul », dacă ar fi știut de el. Cînd Mozart depășise în *Răpirea din Serai* granițele fixate cu grijă de Goethe și Kayser, creînd ceva nou, înegalabil prin forța și amploarea sa, Goethe s-a supus eveni-

mentului, renunțînd la înfăptuirea propriilor sale planuri. Aceasta se întîmpla către sfîrșitul anului 1785, cînd a avut loc premiera *Răpirei din Serai*. La început Goethe nu și-a putut explica succesul pe care îl avea la public, deoarece pornea în aprecierea operei de la text, și îl socotea prost. La al doilea și al treilea spectacol însă a avut revelația muzicii. Începînd cu acel moment dragostea și prețuirea sa pentru Mozart a crescut neîncetat. Cu resemnare amintește de opereta sa scrisă în colaborare cu Kayser: *Glumă, viclenie și răzbunare*, care urma să constituie un exemplu: « Toate strădaniile noastre — citim în *Călătorie în Italia* — de a ne izola în ceva simplu și limitat a dispărut, cînd și-a făcut apariția Mozart. *Răpirea din Serai* m-a redus la tăcere și nu s-a mai amintit niciodată despre opereta noastră atît de minuțios elaborată ». Goethe însuși a făcut tot posibilul ca să nici nu mai poată fi vorba de încercarea lor, participînd activ în calitatea sa de conducător al Teatrului Curții la punerea în scenă a operelor lui Mozart. *Nunta lui Figaro, Don Giovanni, Cosi fan tutte, Titus, Flautul fermecat* — au văzut lumina scenei la Weimar și au fost reluate apoi de nenumărate ori. Cel mai mare succes l-a repurtat și aici, ca în toate orașele germane, *Flautul fermecat*. Goethe a fost atît de impresionat de această operă și de textul căruia muzica îi conferă o însemnătate profundă, încît a încercat în deceniul al nouălea să scrie partea a doua, elaborînd un fragment destul de mare. Apar aceleași personaje ca în textul lui Schikaneder. Tamino și Pamira sînt căsătoriți. Credincioșii Reginei Nopții însă le-au vrăjit copilul, acesta pare mort. Sicriul în care se afla însoțea pretutindeni tînăra pereche, căci fusese emisă profeția că « atît timp cît vor umbla, copilul va trăi. » Fidelitatea neobosită a purtătorilor este răsplătită în final și copilul învie din vrajă și astfel și a doua parte se încheie prin glorificarea și în bucuriile rațiunii. Această aluzie la mîntuirea acelora care se străduiesc năzuind și — pentru a rămîne în același cadru — care reușesc să mențină flacăra vieții, constituie, fără îndoială, motivul cel mai important. În rest nu se poate contesta că Goethe scria în mai mică măsură ca urmare a unei noi inspirații, cît mai curînd din necesitatea de a se afla în liniștea camerei de lucru și în lumea policromă a scenei însuflețită de muzica lui Mozart. Culmile înregistrate de muzica primei părți a *Flautului fermecat*: cînturile ceremonioase ale lui Sarastro, cele voioase ale lui Papageno, durerea Paminei, noblețea lui Tamino, ariile răzbunării Reginei Nopții revin cu textul schimbat, dar păstrînd aceeași atmosferă, astfel încît oricărui compozitor nu i-ar fi rămas altceva de făcut decît să reia muzica lui Mozart. Bineînțeles că nu se putea angaja nimeni la așa ceva, lucru pe care Goethe l-a înțeles și a renunțat la această muncă. Dar de ce încercase totuși? Fusese oare un gînd asemănător cu acela care îl îndemnase să continue după moartea devotatului său prieten Schiller fragmentul din *Demetrius*? Dorea oare să-i prelungească compozitorului viața, curmată prea de timpuriu? Sau intenționa să cinstească memoria marelui dispărut? Mozart i se părea fără îndoială vrednic de cea mai înaltă cinstire. Imaginea sa se contura tot mai luminoasă în conștiința bătrînului Goethe. Dacă față de Zelter trece sub tăcere admirația sa, față de Eckermann el o formulează în cuvinte de neuitat: « Ce altceva este geniul — spunea el — decît acea forță productivă, creatoare de noi valori, prin care sînt create lucrări, care pot să-l egaleze pe Dumnezeu și natura; ele nu rămîn fără urmări și influența lor este de durată. Toate creațiile lui Mozart sînt astfel; se află în ele o forță generatoare, care va influența generații după generații și care nu va seca și nu se va risipi prea curînd.

Cu altă ocazie spunea: « Cînd ești bătrîn, privești altfel lucrurile lumești decît în tinerețe. Astfel, nu-mi pot alunga gîndul că pentru a-i necăji pe oameni și pentru a-și bate joc de ei, demonii confruntă din cînd în cînd omenirea cu altfel de figuri de excepție, care sînt atît de seducătoare, încît fiecare aspiră să le egaleze, și care sînt atît de mari, încît nimeni nu le poate ajunge. Așa au fost Rafael, a cărui gîndire a fost la fel de perfectă ca și fapta, Mozart, care reprezintă o culme de neîntrecut în muzică, și Shakespeare, care reprezintă același lucru pentru poezie ».

Mozart se află printre acele figuri mari, care pot fi numărate pe degetele unei mîini. Pentru Goethe el devine prototipul geniului, ca Rafael și Shakespeare, și ocupă primul loc în domeniul muzicii, deși îi cunoștea atît pe Bach cît și pe Bethoven. Acest lucru ni se pare firesc. Avem sentimentul că Goethe și Mozart se potrivesc mai curînd decît Goethe și Rafael sau chiar decît Goethe și Shakespeare. Pe ce se bazează acest sentiment? Nu este ușor să exprimi acest lucru în cuvinte și oricum aceasta nu ar fi posibil decît pe căi ocolite. Romanticii — cu excepția lui E. T. A. Hoffmann — l-au venerat pe Mozart ca pe un maestru al grației. Schumann considera chiar *Simfonia în sol minor* ca un joc senin și fermecător. De-a lungul întregului secol al XIX-lea Mozart este considerat un spirit vesel și candid. Ceea ce este serios, sau chiar tragic, are mai multă putere de convingere la Brahms și Beethoven. Abia de cîteva decenii au fost recunoscute acele trăsături demonice, pe care Mörike le schițase deja și pe care Kierkegaard le-a subliniat în studiul său despre *Don Juan*. Astăzi aproape că se trece în extrema cealaltă. Mozart este venerat pentru *Concertul său în re minor*, pentru *Fantezia în do minor* și pentru sunetele înfricoșătoare ale *Recviemului*, iar *Sonata facile* sau delicatele *Divertismenti* sînt întîmpinate cu un zîmbet amabil.

Faima lui Goethe a cunoscut o evoluție surprinzător de asemănătoare. Pentru secolul trecut el a fost propagatorul unei umanități senine. Privirea calmă și binecuvîntătoare a *Ifigeniei* învăluia cu o forță blîndă. Dînd uitării tot ce era mai întunecat, încetul cu încetul această privire devenea destul de plictisitoare. Asistăm în prezent la încercări de reconsiderare a creației lui Goethe, accentul punîndu-se pe ceea ce este misterios, insondabil, folosindu-se « Relicvele lui Schiller » și « Noaptea clasică a Walpurgiei » ca argument împotriva seninătății. Cu aceasta însă se subliniază o antinomie, care nu există în creația lui Goethe și Mozart. Demonicul — dacă vrem să folosim această expresie foarte des întrebuințată și de bătrînul Goethe — nu înseamnă pentru niciunul dintre ei o forță opusă existenței obișnuite, senine, pe care poetul o intuia la Beethoven și care i-a smuls afirmația referitoare la *Simfonia a V-a*, că te poți teme, ca inima să ți se frîngă. Demonicul este pentru amîndoi motivul necunoscut, profunzimea misterioasă, percepută de aceea cu o neasemuită teamă, din care izvorăște viața, cea dătătoare de fericire, un mister de care artistul se apropie cu un fior de plăcere și de neliniște adîncă comparabil cu felul în care erosul merge pînă la ultimele dezvăluiri. Mai adîncă, decît teama este încrederea — atît la Goethe cît și la Mozart. O zeitate binevoitoare le-a dat acea convingere, pe care Goethe a exprimat-o astfel: « Oricum ar fi, viața este bună ». « Oricum ar fi ». Fericirea sau nefericirea, durerea sau plăcerea sînt bune, căci dincolo de bine și de rău și dincolo de ceea ce îi place omului ca ființă de rînd, ele își au originea în marea natură, care creează și transformă continuu fără un alt scop decît propria glorificare. Aici trebuie căutat izvorul fericirii generate de arta lui Mozart și Goethe. Cu greu ne pot convinge cei care se referă numai la demonic în cele mai reprezentative creații ale artiștilor în discuție, pentru că această comuniune cu tot ceea ce viețuiește, această profunzime și tandrețe, care refuză ideea de distrugere și acceptă transformarea, atenuează pînă și moartea amenințătoare: « Prin forța muzicii străbatem senini a morții tristă noapte ». Goethe considera că această comuniune a omului cu Natura s-ar realiza cu adevărat în Italia, în timp ce în nord ea ar suferi din pricina unei contradicții greu de rezolvat. În descrierea italienilor surprinde apropierea acestora de lumea vegetală și animală; o apropiere care nu ar fi realizată de germani niciodată. Femeile sînt asemuite unor flori din piețele însorite ale orașelor. Chiar

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

a granița nordică, la Malcesine, el își imaginează publicul, care ascultă pledoaria sa, ca pe un cîrd de păsări din Comedia lui Aristofan. Femeile sporovăiesc și flecăresc la ferestre. Casele par să fi crescut de la sine pe coline. Este încîntător firescul, care pare să domine. Este o calitate a acestei națiuni, că își poate permite să lase natura să se manifeste în toată plenitudinea ei. Natura se amplifică spre delectarea lui Goethe pînă la exuberanță în opera bufă; aceasta conducîndu-ne din nou la Mozart. Finalul actului al doilea din *Nunta lui Figaro*, animația care domină pasaje din *Don Giovanni*, *Cosi fan tutte*, în care femeia apare — conform concepției italienilor din sud — ca jucărie minunată, dar imprevizibilă, l-au desfătat probabil pe Goethe în aceeași măsură ca tot ceea ce văzuse în Italia. Goethe, care prefera postura de observator senin, pentru că i se potrivea temperamentului său calm, îl considera pe Mozart un german, care creea în aparență foarte degajat și care își croia drum cu o formidabilă spontaneitate și căruia limba italiană i se părea mult mai adecvată decît cea germană. Cu toate acestea frivolitatea nu era decît o aparență, Mozart era de fapt tot atît de departe de felul de a fi al italienilor ca și Goethe. Partiturile sale se deosebesc de genialitatea improvizatoare a lui Rossini printr-o succesiune prestabilită a părților și prin îmbinarea lor bine chibzuită, care nu se face simțită ca atare, pentru că ceea ce se intenționează și ceea ce este întîmplător se contopesc armonios. Ascultînd coralul din *Flautul fermecat*, fugile, missele, sau finalul simfoniei *Jupiter*, nu putem nesocoti sobrietatea și riguroziatea nordică a compozitorului, deși viața izvorăște și clocotește și aici. În același timp însă ea se desfășoară conștient și supusă unor legi. Sîntem îndreptățiți să amintim aici de *Anii de ucenicie ai lui Wilhelm Meister*, în care parcă am avea de-a face cu personajele unui roman de aventuri, pentru a constata apoi, că personajul central este condus cu înțelepciune de o forță superioară, de o societate a celor aleși. Aceasta este desigur o invenție fără pereche, dar totodată nu tocmai plauzibilă. Ea se numără însă printre strădaniile lui Goethe de a clarifica felul în care se produce « la jumătate de drum » întîlnirea dintre diversitatea năvalnică a vieții cu ideea primă, fiind captată de lege. Este — dacă ni se permite vechiul mod de e primare simbolic — o parabolă a interpretării existenței pornind din două sensuri opuse: de jos — de la legătura de maximă profunzime, de la gustul amar al efemerului; și de sus — de la claritatea ordinii superioare a lucrurilor. Astfel în *Flautul fermecat* sînt confruntate cîntecele pline de liniște ale lui Sarastro cu pasiunile lumii nocturne. Pamina și Tamino găsesc drumul ce duce de la noapte spre lumină, conduși de iubire și de artă și supuși unei multitudini de încercări. Sub imperiul muzicii lui Mozart, Goethe a recunoscut în acest drum — deși autorul libretului, Schikaneder nici nu s-a gîndit la așa ceva — propriul său drum. Cu aceasta anticipăm un alt fapt care confirmă sentimentul nostru despre înrudirea lui Mozart cu Goethe. Muzica lui Johann Sebastian Bach și cea a întregului secol al XVII-lea păstrează cea mai consecventă obiectivitate. Formele consacrate de compoziție, ba chiar și sunetele pot fi considerate imuabile. Compozitorul pare mai curînd să dezvăluie ceea ce există deja, decît să creeze prin forța propriei sale personalități. Arta sa este un travaliu. De « exprimare », de profesiune de credință sau de orice are o notă personală, nici nu poate fi vorba. Ce ar putea mărturisi individul, cînd divinitatea vrea să se manifeste prin sunetele muzicii? Toate compozițiile lui Bach sînt menite « cîntării divinității supreme ». În secolul al XIX-lea formele altădată atît de prețuite sînt deja înlăturate; încă la Schubert, dar mai ales la Schumann muzica redă bucuria, durerea și o multitudine de alte sentimente umane, exprimă sufletul unic al artistului; care vrea să fie înțeles ca atare. Această muzică este cu adevărat exprimare. De data aceasta se cere o atitudine creatoare, înțelegere și sensibilitate. Mozart

însă se situează undeva la mijloc de drum, atît în timp, cît și din punct de vedere al stilului. Urmărind evoluția de la Bach la Mozart nu putem trece cu vederea felul în care individul începe să se exprime, sau faptul că muzica pornește din inimă și se adresează altor inimi, dar nici căldura cantilenelor, dulcile tînguiri de iubire sau nota glumeață a unui *presto* sau neliniștea unui *grave*. A dispărut atît ființa constructivă și bine conturată, cît și spiritul elevat al maeștrilor mai vîrstnici. Dar dacă flacăra aprinsă de ei luminează intens, Mozart răspîndește și el lumină și căldură. Căldura confirmă apropierea omului, care simte la fel ca noi, care ne este familiar, ba mai mult, ne învăluie cu sensibilitatea sa. Ori de cîte ori individul iese astfel în evidență și se pune accent pe individual, pericolul anarhiei este iminent.

Pe parcursul secolului al XIX-lea pune stăpînire și pe muzica germană. Chiar și Beethoven se revoltă și distruge tradiția solidă. Lui Mozart nu i se întîmplă așa ceva. Artistul, deși se exprimă atît de nemijlocit, cu atîta căldură, se supune de bună voie formelor valabile în vremea sa, ba mai mult, s-ar putea spune că o face cu plăcere și fără a pierde nimic prin aceasta. Un muzicolog care s-ar mărgini strict la probleme de analiza formei ar fi pus în dificultate atunci cînd ar trebui să recunoască, dacă o sonată pentru pian este de Clementi sau dacă un cvartet pentru vioară este de Haydn sau de Mozart. Formele realizate de Mozart sînt doar mai perfecte și mai pure, pentru că în fond rămîn neschimbate. Cine vrea să deosebească spiritul muzicii sale, trebuie să ia în seamă amănunte care cu greu se pot identifica din punct de vedere formal; va trebui să acorde atenție luminii aurii prin care se individualizează melodiile sale și ritmului delicat, care conferă chiar și celei mai simple succesiuni de tonică și dominantă o vrajă inegalabilă.

Maturizarea precoce a lui Mozart ne împiedică să urmărim transformarea și devenirea acestui stil. La Haydn am putea urmări toate acestea mai bine.

Fără dificultate putem reface drumul parcurs de Goethe pentru atingerea aceluiași scop. Stilul poeziei barocului și rococoului muzicii de pînă la Johann Sebastian Bach. Deosebirile de valoare sînt mult prea mari. Muzica germană atinsese în jurul anului 1700 o culme, în timp ce puținii poeți germani erau încă tributari modelelor franceze, preferînd să cugete asupra literaturii, în loc să scrie. Într-un singur punct însă poezia aceasta se aseamănă cu muzica timpului. Atît literatura cît și muzica sînt mai puțin preocupate de exprimare, de mărturisire, cît de redarea complet detașată a întîmplării obiective. Chiar și limba vorbită de oameni era considerată ca ceva dat, ca un sistem încheiat și general valabil și nu ca un proces în plină desfășurare. De această valabilitate generală se distanțează sub conducerea lui Goethe poezia germană a perioadei numită « Furtună și avînt ». « Eu însumi » — aceasta este deviza — « eu însumi ca geniu, care crează o lume nouă ». Acum limba începe să exprime pasiunile personale. Creația literară devine confesiune în linia timpurie a lui Goethe și în *Suferințele tînărului Werther*. Tot Goethe se străduiește apoi să ridice — pe ruinele vechii arte, din haosul estetic pe care el însuși îl dezlănțuise în tinerețe împreună cu cei care îi împărtășeau vederile — un stil nou, sigur și obligatoriu. După întoarcerea sa din Italia oferă cele mai valabile modele, printre care: *Elegiile romane*, *Hermann și Dorothea*, *Euphrosine*, *Wilhelm Meister*, *Fiica naturală*. Cordialitatea și sentimentele personale din creațiile de tinerețe sînt mai moderate, dar nu au dispărut total. Se păstrează o atmosferă care se condensează uneori în conversațiile timide ale îndrăgostiților sau în timpurile mișcătoare asupra caracterului efemer al vieții și al frumuseții. O semnificație de maximă generalitate caracterizează aceste creații. Ele nu vor să reflecte numai individualul, ci, în același timp, ceea ce este general uman. Această îmbinare dintre general și particular, dintre specie și individ, dintre expresie și

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

reprezentare, dovedește același spirit cu concertele, sonatele și simfoniile lui Mozart. Tocmai în aceasta constă caracterul lui social. O fantezie, dar și un concert sau o sonată de Schumann, par să pătrundă în urechea ascultătorului dintr-o singurătate îndepărtată. Această muzică invită pe oricine la liniște, la introspecție; ea se cere ascultată de unul singur și cu ochii închiși. Spre deosebire de arta mai veche, care era o artă a colectivității religioase sau laice, la Mozart și la Goethe întîlnim o astfel de intimitate proprie. În același timp ei manifestă o sociabilitate pronunțată. Îi ascultăm în calitate de indivizi și de membri ai unei colectivități, fiecare dintre noi avînd sentimentul că se redescoperă și simțindu-se legat totodată într-un alt mod de lumea înconjurătoare. O bunăvoință irumpe din adîncurile inimii, dorind să se reveleze încrezătoare și plină de speranță asupra întregii omeniri. Este ceea ce numim în mod curent umanitate clasică. Cuvîntul clasic — în sensul atribuit de Goethe termenului — numește și explică înrudirea inițial doar presupusă dintre Goethe și Mozart. Comuniunea dintre natură și artă, posibilitatea rară ca spiritul artistului să creeze spontan ca și natura, este clasică, în sensul dat de Goethe termenului. Clasică este și unirea spontanului, a impulsului imediat cu ceea ce este îndelung elaborat și supus unei anumite rigurozități, unirea generalului cu particularul, a legicului cu hazardul, acea unire deci care este verificată perfect de moralitatea clasică, conform căreia, ceea ce constituie o datorie se cere făcut din înclinație și iubire. Clasică este și tipologizarea, ridicarea la nivel de generalitate a existenței individuale, astfel încît artistul devine reprezentantul întregului neam.

Ar merita osteneala și ar fi posibil să demonstrăm stilul clasic și pe baza anumitor amănunte din creația lui Goethe și a lui Mozart. Ar trebui să vorbim despre tema masculină și tema feminină în sonată, despre echilibrul lor, care ar însemna în limbajul lui Goethe echilibrul dintre sistolă și diastolă, dintre forțele active și receptive; ar trebui să vorbim despre procesul unei simfonii, care se desfășoară și se dezvoltă ca o plăsmuire organică, printr-o deplasare continuă între forțele active și pasive, pe care Goethe a observat-o în natură și pe care o cerea de aceea și de la artă. Ar trebui să mai vorbim despre relația dintre melodie și armonie, care s-a modificat decisiv de la muzica lui Johann Sebastian Bach încoace și care amintește, așa cum o întîlnim la Mozart, de tendința verticală și spirală, pe care bătrînul Goethe, conștient de valoarea general-valabilă a cunoștințelor, a descris-o la plante.

Ar fi profitabil și posibil să vorbim despre toate acestea. Dar pentru aceasta ar trebui perfecționate și rafinate mijloacele de a oferi cu astfel de comparații mai mult decît un simplu rezumat — ceea ce nu ne propunem să rezolvăm aici.

În schimb trebuie să precizăm că discuția despre literatură și în special despre poezia clasică diferă de cea despre muzică clasică. În poezie și în artele plastice termenul de « clasic » este strîns legat cu termenul de « antic ». Într-un sens mai larg putem vorbi de clasic, atunci cînd ne referim la perfecțiune. În sens restrîns nu putem admite această accepțiune, sau cel puțin la Goethe nu, pentru că el considera Roma patria clasicului și socotea ca atare poezia și arta germană « clasice » numai în măsura în care se străduiau să atingă perfecțiunea anticilor.

Toate acestea nu sînt valabile și pentru muzică. Muzica clasică nu este antică și nici asemănătoare formei « antice ». Muzica antică nu s-a păstrat, și rămînem — dacă facem abstracție de unele fragmente din evul-mediu — în limitele epocii moderne. Cum de se întîmplă așa? Ce însemnătate are această stare de lucruri? Muzica mai nouă ar fi cunoscut o altă dezvoltare, dacă s-ar fi putut raporta la cea antică? Oare ar fi ajuns poezia germană pe o astfel de culme fără exemplul oferit de Homer și de drama atică?

Este lipsit de sens să punem astfel de întrebări. În schimb știm foarte bine — și tot Goethe ne-o spune cel mai răspicat — de ce în căutarea frumuseții supreme poeții clasici au avut nevoie de antichitate. Goethe privea cu o crescîndă nemulțumire viața germană încă din timpul cînd a sris *Werther*, nemulțumirea sa s-a accentuat în anii Republicii de la Weimar și după întoarcerea din Italia: peisajul mohorît, instituțiile abstracte, oameni cu corpuri urîte sau învăluite, ascunse, din cauza moralei și religiei întunecate, senzualitatea strivită, repudiată sau bolnavă — tot ceea ce vedea, nu corespundea firii sale clasice deschise. Poetul este însă dependent de dezvoltarea condițiilor de viață. El trebuie să contemple lumea, pentru ca poezia sa să demonstreze cunoștințe și experiență, totodată ea trebuie să fie rodul imaginației, și, în plus, nu rezultatul bunului plac al individului ci să constituie o cauză a întregului popor. Cum s-ar putea realiza aceasta în nord, unde adevărul, în sens comun, ar fi urît, după părerea lui Goethe? Frumusețea și realitatea fidelă le găsește unite numai în lumea antică. De aceea alege, după întoarcerea din Italia, subiecte care nu pot fi localizate în Germania: *Alexis și Dora*, de exemplu, se desfășoară în Arcadia, fără a se preciza însă și cînd anume: mai poate fi amintită și *Achilleis*, care este o continuare a Iliadei homerice. Dar chiar și atunci cînd folosește subiecte germane, ca în *Hermann și Dorothea*, Goethe urmărește dincolo de veșmintele moderne, liniile antice și se vede nevoit să idealizeze puțin, să reprime ceea ce este doar modern și să îngroașe acele trăsături, care corespund cu idealul uman al grecilor. Nu este puțin ceea ce își propune Goethe, pentru că nu îi este permis nici să se miște, nici să respire liber, ba mai mult, are sentimentul că se află în contradicție cu lumea înconjurătoare. Poezia clasică germană devine astfel rezultatul educației. Totodată apare și pericolul ca ea să piardă teren, un pericol pe care Goethe datorită personalității sale a știut să-l evite, dar care există latent acolo unde ideea frumosului artistic nu este rezultatul firesc al creației naționale, ci rodul influențelor străine.

Cît de diferită este starea de spirit a compozitorului clasic german! Simțul său — pentru măsură și echilibru, pentru unitatea dintre obiectiv și subiectiv, pentru naturalețea conformă cu arta — nu este lezat de viața cotidiană pe care nici nu o ia în seamă. Dacă artistul plastic poate selecta din realitate ceea ce dorește, poetul nu o poate face, pentru că trebuie să redea existența în complexitatea ei, fiind deci puțin dezavantajat, ceea ce nu se poate afirma și despre muzician. Lumea sa sînt sunetele. Ca artist aude doar, iar ceea ce poate asculta în Germania este artă adevărată, verificată de tradiție, oferindu-i un teren propice pentru continuarea activității sale. Dintre toate artele doar muzica s-a dezvoltat în Germania la fel de consecvent ca artele plastice și poezia în Grecia. Dacă ar fi fost conștient de importanța măsurii, Goethe ar fi invidiat — așa cum a invidiat existența lui Lope de Vega și Goldoni în mijlocul poporului — venerația lui Mozart pentru Haydn, venerația acestora pentru Phil. Emmanuel Bach, scena cînd Mozart a împrăștiat pe jos foile unei partituri de Johann Sebastian Bach și a citit extaziat toate vocile laolaltă, afinitatea, nestînjenită de greutăți lingvistice, cu mulți maeștri italieni.

El știa însă că prolificitatea creației artistice este posibilă numai în astfel de împrejurări și mai știa că el va fi condamnat să realizeze singur, sau în cel mai bun caz împreună cu Schiller, ceea ce se va putea dezvolta de-a lungul mai multor generații, ca rezultat al discuțiilor și confruntărilor cu contemporanii.

Muzica lui Mozart se și bucură în general de o popularitate mai mare decît poezia lui Goethe. La vîrsta de optzeci de ani Goethe formula aceasta după cum urmează:

« Ceea ce scriu eu nu poate deveni popular: cine gîndește astfel și urmărește acest lucru, greșește. Scrierile mele nu sînt adresate maselor, ci acelora care vor și caută ceva asemănător și care au aceleași preocupări ».

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

Eckermann, căruia îi încredințase aceste gînduri, ca pe ceva de o deosebită însemnătate, ajunge în sinea sa la convingerea că nici un spirit de geniu nu este popular, deci nici Mozart și nici Rafael. După cum se poate remarca, se gîndește la aceleași personalități ca și Goethe. Totuși nu se poate trece cu vederea gradul diferit de popularitate. Nici o creație literară a lui Goethe nu s-a impus în aceeași măsură ca *Flautul fermecat*. Nici o aniversare a poetului nu a polarizat an de an atît de mulți oameni ca festivalurile muzicii de la Salzburg.

Muzica lui Mozart pătrunde direct, în inimile oamenilor, în timp ce cuvintele lui Goethe sînt receptate numai de cei care se dedică cu seriozitate și perseverență studiului, ca și cum cititorul ar fi obligat să parcurgă același drum ca și artistul.

Clasicismul muzicii lui Mozart este mai spontan, iar clasicismul poeziei lui Goethe mai elaborat.

Comparînd în încheiere viața celor doi maeștri întîlnim o distribuire diferită a momentelor fericite și nefericite, a norocului și a absenței lui.

Goethe, care a creat operele sale « in doloribus », în renunțări, însingurat, fără confirmarea valorii sale, fără înțelegerea și dragostea celor din jurul său, a dus o viață publică încununată de succese urmărind o traiectorie ascendentă de la tinerețea lipsită de griji pînă la adînci bătrîneți. Mozart, copil minune la debut devine o celebritate europeană; pe măsură ce arta se maturizează, viața sa este tot mai sărăcăcioasă. Truda pentru asigurarea existenței de zi cu zi, invidia, indiferența celor din jur îi umbresc ultimii ani de viață la Viena. Înconjurat de puțini prieteni, coșciugul său este coborît în mormîntul pe care mai tîrziu nu-l mai poate regăsi nimeni.

Există tentația de a lua în considerație și aceste înlănțuiri de fapte. Dar nici o explicație de acest gen nu este suficientă.

De îndată ce părăsim sfera creației artistice, pentru a ne îndrepta spre cea a vieții, zeița Tyche își face simțită puterea. Ce ar fi devenit Goethe, dacă nu i s-ar fi deschis porțile Weimarului, sau Mozart, dacă s-ar fi stabilit la Praga sau în Germania? Un protector fidel, ca cel pe care Goethe l-a găsit în persoana ducelui Karl August, l-ar fi eliberat pe Mozart de lipsurile materiale? Sau poate că și în această situație ar fi risipit totul? Dacă luăm în considerare toate acestea, trebuie să recunoaștem că un astfel de spirit fermecător de neproblematic și nepreocupat de propriile puncte vulnerabile, nu ar fi putut întemeia stilul clasic în poezia germană. Aceeași forță bine chibzuită, concentrată și consecventă care l-a însuflețit pe Goethe să creeze un nou ideal de frumusețe și să-l aplice creator, împotriva timpului său, a influențelor exercitate de mediu asupra sa și chiar împotriva tinereții sale, a învins și vicisitudinile vieții sale exterioare, fapt care ne permite să presupunem că ar fi reușit în orice împrejurare. Mozart nu a avut de luptat pentru un stil complet nou. El a putut porni de la ceva dat fără o sciziune, fără o răsturnare forțată, atingînd încetul cu încetul culmea pe care numai el o putea cuceri. Arta sa este compatibilă cu un suflet candid-copilăros, putînd atinge o asemenea perfecțiune numai datorită faptului că nu a pus la suflet viața cotidiană. Muzica nu cere ceva anume și nu constrînge. Ea se înfiripă doar și ne însuflețește. Nu dorim să știm, de unde, de ce și cu ce scop, în timp ce o dramă sau un roman de Goethe apelează la experiența noastră de viață și provoacă o examinare a tensiunilor existente între oameni. Astfel relația dintre viață și artă este alta la Goethe, față de Mozart, oricît de mult ar coincide stilul lor în pofida deosebirilor dintre cele două arte. Spiritul timpului, spiritul clasicismului german a găsit, atît pentru poezie cît și pentru muzică, caracterul care îi putea permite exprimarea celor mai înalte posibilități. Se cuvine ca dragostea și venerația noastră să rostească ambele nume într-o singură suflare.

În românește de CHRISTIANE WAGNER-COSMATU

OSKAR SEIDLIN

FLAUTUL FERMECAT

al lui Goethe

Printre multele schițe, variante și proiecte care s-au adunat de-a lungul vieții incomparabil de productive a lui Goethe se găsește un proiect privind continuarea operei *Flautul fermecat* al lui Mozart, un fragment din care avem ceva mai mult decît un act complet realizat, restul — cel puțin în contururile sale — putînd fi stabilit din schița succesiunii aproximative a scenelor și dintr-un număr considerabil de paralipomene. Umbrit de strălucirea capodoperelor desăvîrșite — desăvîrșite în înțelesul dublu al cuvîntului — fragmentul acesta pare să fi atras doar puțin atenția asupra sa. Cercul larg al profanilor mai instruiți este neinformat asupra existenței unui *Flaut fermecat* al lui Goethe, și pînă și breasla literar-istorică a decretat și dat la o parte acest fragment ca un produs secundar. Astfel, cercetătorul goethean Biedermann a tratat libretul ca o operă tipic de ocazie, ivită din dorința directorului de teatru Goethe de a remedia sărăcia repertoriului weimarez. Iar Max Morris abia dacă ne aduce mai aproape de o veritabilă înțelegere, cînd — în total dezacord cu secolul al 19-lea — se limitează în a vîna un model după care Goethe ar fi realizat-o pe Regina Nopții, ajungînd — cu mare risipă de spirit detectivistic — la rezultatul că modelul pentru Regina Nopții ar fi doamna von Stein. Nesatisfăcătoare, de două ori nesatisfăcătoare, poate, este și broșurica, destinată de Victor Junk fragmentului; pe ici pe colo, acesta se mișcă în direcția înțelesului lui adevărat, dar părăsește această direcție la fel de repede și cu inima ușoară.

Nimeni nu va afirma că în *Flautul farmecat* avem de a face cu una dintre capodoperele lui Goethe. Desigur, Flautul fermecat este o lucrare ocazională, concepută și începută spre a împlini un scop practic, anume pe acela de a îmbogăți repertoriul de scenă cu o piesă muzicală jucabilă și, să observăm în treacăt, pentru a face portmoneul poetului cu o sută de ducați mai greu.

. . . Basm luxuriant, material convențional, — așa ne apare la prima vedere *Flautul fermecat*. Și totuși, în motivele fabulate aparent așa de neglijent, există atît de multă substanță goetheană, încît abia dacă merită să mai insistăm asupra lor.

Aici, în acest ultim rînd — de două ori înfricoșător și copleșitor, pentru că e lăsat fără rimă și e și supranumerar în cîntec — își trădează Regina adevărata față: căci ea nu este numai Regina Nopții, ci stăpîna liniștii veșnice și a morții; nu numai principiul întunericului, ci principiul ne-ființei, noțiune ce include în sine antiviața.

. . . Astfel văzută, substanța basmului fabulos al Flautului fermecat al lui Goethe se arată a fi adînc semnificativă. Nu este cum s-ar părea la prima vedere o veselă fantazare; ci în acțiunea magică primitivă, ca și în vrăjirea și în salvarea copilului și în lupta forțelor morții împotriva sîmburelui unui nou început de viață, vedem acum suflul tăcerii eterne ruptă în clipa supremă de către vraja binecuvîntată a vieții. Libretul ne prezintă așadar, lupta zadarnică a neantului împotriva vieții, a universului golit de conținut împotriva forțelor organic productive ale naturii, —

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

și iarăși sîntem avertizați prin cuvintele lui Mefisto care anunță programul unui nihilism metafizic:

Sînt spiritul ce-ntotdeauna neagă !
Și nu-n zadar: căci toate cîte sînt
Născute, vor pieri, pe drept cuvînt,
Să nu fi fost nimic, era mai bine.

Da, pînă și în acțiunea secundară umoristică, în episoadele giumețe cu Papageno și Papagena, Goethe a inclus motivul luptei în jurul vieții încolțite: căci lipsa de copii este lamentația îndurerată cu care perechea de păsări știe să ne distreze — și apare și aici Sarastro, ca purtător al principiului vieții, la implorarea prietenească a căruia se ivesc două trei chiroptere. Aici ne aflăm de fapt în centrul propriu zis al fragmentului de operă al lui Goethe: lupta pentru fertilitate, lupta împotriva tăcerii și a morții. În acest complex de motive se înscrie faptul că Regina Nopții trăiește și se agită în solitudine glacială. Iată primele ei cuvinte:

Cine mă cheamă ?
Cine-ndrăznește să-mi vorbească ?
Pacea cine cutează să-mi știrbească ?
N-aud nimic ! — Deci nu sunt decît eu !
Așa să fie ! Lumea e mută-n jurul meu !

Singurătatea este blestemul tragic care sufocă viața. Goethe a alungat mereu de la sine fiorul solitudinii în care viața îngheață în paralizia rigidă a morții. Să ne gîndim doar la acel cîntec emoționant al harpistului din Wilhelm Meister, care abia dacă are egal în deplîngerea nenorocirii de a fi repudiat, izolat, — un cuvînt care în limba germană capătă acea dublă semnificație simbolic-tulburătoare de a fi singur și totodată mort:

Cine se predă singurătății
Izolat curînd o să se vadă;
Toți iubesc, cît ține firul vieții,
Numai el e chinului său pradă.

A fi singur înseamnă moarte, și așa capătă blestemul Reginei, aruncat asupra Paminei și lui Tamino, sensul său adînc, de pedeapsă magică, în virtutea căreia, cînd se privesc, ei cad amîndoi pradă disperării. Nu este urmărit de moarte numai copilul, ci și perechea de părinți este trecută în starea de izolare, aleasă de Regina neantului ca element al ei. Și iarăși este Sarastro cel care dă ajutor: prin sunetele flautului fermecat poate fi alungată melancolia pietrificatoare. Fără îndoială că în locul acesta capătă semnificație simbolică și flautul fermecat, instrumentul însuși. Muzica făcătoare de minuni răspîndită din flaut stă aci ca semn prescurtat pentru artă pur și simplu, ca simbol al acelei puteri tămăduitoare a cărei izbîndă e dublă: ne scapă de brutalitatea dură a vieții și, în același timp, ne leagă indisolubil de fluxul sfînt creator al vieții — exact în sensul aforismului notat de Otilie din Afinități elective în jurnalul ei: Nu eviți lumea mai sigur decît prin artă și nu te legi mai sigur de ea decît tot prin artă.

Am căutat prim materialul basmului, cu înfloritoarea sa opulență, o cale care să ne poată duce la substanța goetheană propriu zisă; am identificat motive primare, care duc Flautul fermecat în cercul intim al lui Wilhelm Meister, al lui Faust I. Am lăsat totuși neatins un strat de viziuni poetice care, pornind de la Flautul fermecat, se îndreaptă spre viitor și care se vor desfășura într-o frumusețe pură abia în Faust II. Ni se pare, astfel, că în personajul Geniu, în constelațiile fabuloase în care se implică, se află primii germeni ai portretului lui Euphorion, care ne întîmpină atît de central în actul Elenei. Aici, ca și acolo, avem dureroasa instabilitate a Geniului creator, devenită imagine în motivul zborului și al evadării, în imposibilitatea de a-l reține, de a-l prinde în lumea noastră pămîntească ordonată. Așa cum Euphorion, cu toate strigătele de avertisment ale lui Faust și Elenei, se avîntă tot mai sus în eter, pentru ca în fine în ultimul salt, cel mai temerar, să piară, tot astfel se ridică — în Flautul fermecat — copilul din sicriu, numai pentru a zbura, și chiar după ce e prins, după fericita unire cu părinții puși la încercare, își continuă jocul prin aer. Că țara sa nu e din lumea aceasta, o demonstrează Geniul artei în Flautul fermecat, la fel ca și în Faust II. Nu putem ști unde este acasă dar ceva știm sigur: că are o legătură ciudată și primejdioasă cu moartea. El este familiarizat cu plăzmuirile umbrelor, trăiește în sicriul de aur și se ridică din infernul în care Regina Nopții a coborît sicriul. Da, Goethe se pricepea la acele abisuri întunecate, la acel adînc primejdios al morții, în care locuiește frumusețea; și dacă nu a insistat mereu, ca Schopenhauer, ca Thomas Mann să pună semnul morții pe fruntea frumuseții, a știut ca nimeni altul multe despre acea adîncă înfrățire dintre moarte și artă. Dacă n-am avea alte dovezi, ne-ar fi suficiente cele din Tasso, din Faust II, și cîntecul Geniului care străbate din sicriu:

Iubiții mei, aici sunt — iată !
Și nu sunt minunat ?
Văzîndu-și fiul dintr-odată
Cine nu-i tulburat ?
Născut în casă strălucită
Și-n nopți adînci născut,
Apoi în noapte și-n cumplită
Teroare iar pierdut.

Pamina și Tamino trebuie să pătrundă în infern pentru a-l elibera pe prizonier din sicriu; să ne amintim aici că și Faust trebuie să coboare în regatul Mumelor, în Infern, pentru a aduce pe Elena, mai întîi ca imagine și mai tîrziu incarnată, în lumea noastră.

/.../

Se înțelege că noi nu vedem nimic din regatul Mumelor, căci Goethe s-a ferit să aducă pe scenă acele lăcașuri de penumbră lugubre în Faust II. Mefisto descrie însă în cuvinte pline de mister acel neant în care vrăjitoresc Mumele: De loc și mai ales de timp uitate; și mai tîrziu: Nu-i nici un drum. În necălătorit e / Dar nu-n trăbatere; prin nedorit e, / Dar nu spre ce-ar-fi-de dorit. Acel misterios înfricoșetor, acel vag palpabil care încearcă să descrie locul aflat dincolo de orice spațiu, să denumească timpul aflat dincolo de orice temporal — le întîlnim iarăși în Flautul fermecat, în acel cîntec alternativ grandios, lipsit de sens, al paznicilor care păzesc în infern sicriul de aur:

Măi frate, ești treaz ?
Aud.
Suntem singuri ? —

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

Mai știi ? —
Se crapă de zi ? —
Poate că da. —
Se lasă noaptea ? —
S-a lăsat.
Vremea tace și trece. —
Dar cum ? —
Bate oare ceasul ?
Pentru noi niciodată

Locul aflat dincolo de spațiu și de timp este în Faust II, ca și în Flautul fermecat, adăpostulf rumuseții și al artei. Adînca legătură de dragoste între spirit și moarte a găsit în feeria lui Goethe o expresie la fel de poetică, cum a găsit în secolul nostru în acel roman grandios care, — coincidență semnificativă ! — se numește Muntele vrăjit. Sperăm să fi arătat limpede ce legătură adîncă există între fragmentul de operă ocazional și partea a doua din Faust. Da, pînă și acea compoziție, aparent secundară, a Geniului și aurului — ne amintim, există un sicriu de aur care ține copilul captiv — o întîlnim din nou în Faust II. În marea defilare a măștilor la curtea Împăratului vom reintîlni Geniul: acolo se numește Băiatul căruțaș și Goethe il indică absolut clar ca un prim proiect al mai-tîrziu-apărutului Euphorion. Dar ce căruță conduce Băiatul? Bogata trăsură a zeului Pluto, zeul Infernului și al aurului, care împarte poporului, în convoiul măștilor, darurile sale sclipitoare. În aliança aceasta dintre Băiat și Pluto, recunoaștem încă o dată sinistra intimitate dintre geniu și moarte, pe care am găsit-o așa de limpede afirmată în Flautul fermecat.

Am căutat să interpretăm simbolurile care trimit de la Flautul fermecat la partea a doua a lui Faust. Dar înrudirea merge și mai departe: ea se află în acea formă artistică mai ales, pentru care Goethe s-a strădult încercînd-o abia sub formă de libret, pe care o va desvolta apoi pînă la strălucirea deplină în Faust II: în forma operei mari.

În românește de HORIA STANCA

HANS-GEORG GADAMER

Omul în curs de formare

Flautul fermecat, opera lui Mozart a făcut o așa de adîncă și de durabilă impresie asupra lui Goethe în 1795, cînd a cunoscut-o, încît a elaborat, în continuarea aceleia, un libret pentru care a căutat zadarnic un compozitor și care din cauza aceasta, a rămas incomplet.

/.../

La baza operei superbe a lui Mozart se află un text provenit de la un libretist mediocru, pe numele lui Schikaneder. Libretul acestuia a fost supus în ultima vreme celei mai aspre critici și, dacă n-ar fi transfigurat de geniul muzicii lui Mozart, n-ar fi atras asupra sa atenția nimănui. Căci, de fapt, este ceva confecționat din diverse izvoare, combinat din bucăți de efect în absolută tradiție moștenită de opera feerică, asupra sensului autonom al căreia orice întrebare este de prisos. Oricum, Mozart a descoperit în ea un sens și și-a revărsat în ea întreaga bogăție a inventivității sale muzicale, desfășurînd stările umane de ură și de dragoste, de teamă și curaj, de instinct și spirit, de noblețe și de comic, ca un înalt cîntec al umanității. Aceasta a fost însă creația proprie, una nouă, a lui Mozart. Goethe a încercat să acorde și el libretului un sens propriu, mai adînc. O exprimă undeva în așa fel, încît se poate crede că celor inițiați li se va desluși sensul mai înalt al poemului.

S-a făcut încercarea de a se interpreta indicația lui Goethe, plecînd de la importanța pe care o are fără îndoială francmasoneria în opera lui Mozart și în libretul lui Schikaneder. Cînd Goethe vorbește aici de « inițiați », ar vorbi el însuși ca mason ; care ar vedea în operă o politică secretă de vîrf, o critică a atmosferei obscurantiste din viața culturală habsburgică din vremea aceea sau deasemenea o justificare a sensului ideal al francmasoneriei. Da, s-a mers atît de departe încît în Regina Nopții s-a presupus a fi fost redată împărăteasa Maria Terezia, în Tamino tînărul rege asupra căruia se îndreptau speranțele oamenilor de convingeri liberale din Austria.

/.../

Interpreții francmasoni ai *Flautului fermecat* nu explică, ci implică. Sensul mai înalt al evenimentelor sezisat de Goethe în Flautul fermecat nu poate fi interpretat, în sens restrîns, ca un pamflet politic sau ca o apologie politică a francmasoneriei.

Mai degrabă este un motiv mai general care stă și la baza ideilor francmasoneriei și care constituie și tema propriu zisă a libretului : adevărata transfigurare, adică înălțarea victorioasă a luminii deasupra nopții. Că Goethe a apreciat dincolo de aceasta execuția teatrală a libretului lui Schikaneder, bogăția de efecte dramatice, de situații contrastante, de împodobire voluptuoasă a acțiunii, se confirmă nu numai prin recunoașterea expresă a lor, ci încă și mai mult prin felul cum preia conturul dramatic al acelora în propria sa continuare a Flautului fermecat și cum le și amplifică. Că propria sa poezie este oricum mai mult decît o dublură exterioară sau o variantă a Flautului fermecat original, că este o veritabilă prelucrare a propriei sale lumi poetice, semnificative în sine și semnificativă pentru ansamblul operei sale poetice,

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

cu deosebire desăvîrşită mai tîrziu în Faust, s-a observat de mai demult. Ce anume legătură există însă între continuarea lui Goethe şi acel « sens mai înat al evenimentelor » pe care Goethe l-a constatat în libretul lui Schikaneder, necesită o examinare.

/.../

Analiza genetică şi critică a textului ne-a învăţat demult modul cum s-a produs ciudata inversare a valorilor pe parcursul acţiunii din *Flautul fermecat:* din motive cu totul extrateatrale, libretistul Schikaneder, urmînd un alt izvor, începînd cu actul al doilea, transformă total proiectul originar, recunoscînd brusc, în contractul al doilea, transformă total proiectul originar, recunoscînd brusc, în contra puterea duşmană a lui Sarastro, adînca semnificaţie a unei ligi simbolice, face ca întreaga structură iniţială a acţiunii şi a caracterelor să se clatine: mama jefuită, care pretinde dreptate, devine principiul puterii nocturne opuse, care urmăreşte cu o furie îndîrjită cercul lui Sarastro, reprezentantul principiului binelui şi al luminii.

Ştim că schimbarea aceasta s-a produs în libret pe cale externă, şi anume prin implicarea în el a romanului vechi demult uitat *Sethos* al abatelui Terrasson. O cercetare nouă ne-a arătat că din acest roman, alimentat din izvoare elenistice, provine mai cu seamă coloritul egiptean al operei şi ritualul din istoria religiei pentru iniţierea în misterele lui Isis şi Osiris. În lumina acestor elemente de fundal religios ale operei, se pune acum întrebarea dacă într-adevăr « ruptura » din acţiunea *Flautului fermecat* este un simplu rezultat al prelucrării diferitelor proiecte care au fost cusute împreună. Căci, faptul că iniţierea într-un cult secret determină exoticul şi răul să se dezvăluie iniţiatului, cu imediată claritate, ca principiu al unui adevăr nou şi mai înalt, este dat din vechime în topica « convertirii » (se află deja în cultul lui Dionisos). Nu trebuie însă imputată lui Schikaneder folosirea intenţionată a acestui motiv religios. Mi se pare însă incorect să se atribuie o creaţie artistică, ajunsă ca unitate la o experimentare activă — lucru produs aici de puterea formatoare a muzicii lui Mozart, care se ridică deasupra oricărui raţionament posibil — intenţiei conştiente a creatorului acesteia. Necesitatea ca ascultătorul ce înţelege *Flautul fermecat* să nu considere inversarea produsă în actul al doilea ca stupidă şi fără sens, ci ca reală, iată ceea ce îndreptăţeşte pe comentator să se întrebe care este sensul « răsturnării », în loc să accepte demonstrarea printr-o analiză filologică a unui pur nonsens.

Bineînţeles că momentul de istorie a religiei din *Flautul fermecat* nu este cu adevărat viu în semnificaţia sa religioasă. Se pune însă întrebarea, dacă nu cumva ruptura din libretul lui Schikaneder are cu toate acestea un sens mai adînc, acceptat de ascultător — oricît de puţin explicit — şi care ar fi acest sens. Este oare într-adevăr numai ceva exterior şi, în fond, lipsit de sens faptul că raporturile dintre personajele acestui libret se schimbă atît de fundamental, încît pînă şi caracterele se transformă aparent în opusul lor? Mama şi fiica sînt despărţite una de alta printr-un rapt violent — dar iată că hoţul şi lumea acestuia capătă în libret o importanţă mereu crescîndă. Sarastro, hoţul, devine protectorul, executorul unei exigenţe pozitive, spirituale, evidente. Oare nu există în transformarea aceasta, aşa cum o redă libretul, nici un sens propriu, esenţial? De aici înainte opoziţia dintre cele două lumi intră vizibil în lumina unei semnificaţii valabile: este contrastul dintre lumea elementară feminină şi conceptul spiritual al vieţii, care aparţine lumii masculine. Să fie oare o atare schimbare a evaluării într-adevăr una arbitrară? Nu redă oare ceva esenţial? Orice formă de despărţire a fiicei de mamă, orice separare a legăturii fireşti elementare dintre fiică şi mamă are, cum ne învaţă viaţa, o duritate şi o violenţă proprie în sine. Ea este un rapt. Şi totuşi, face parte din destinul propriu al femeii, şi din structura specific masculină a societăţii, suportarea acestei durităţi a desfacerii şi separării. Iată ceea ce constituie fundamentul noii unităţi

de viaţă a celor ce se iubesc, a căsătoriei şi a familiei: introducerea în ordinea unei societăţi bazată pe universul masculin. Nu este tocmai acesta lucrul pe care ascultătorul operei îl înţelege ca fiind motivul propriu zis şi dominant în schimbarea accentelor libretului prin care sensul ansamblului se articulează într-un mod perfect unitar?

Există aşadar fiinţa umană, un contrast dat de natură, care se îmbracă în simboluri cosmice, contrastul dintre ordinea spirituală a bărbaţilor şi periclitarea acestei ordini de către principiul elementar al femeiescului exprimat de Sarastro cu o înţelegere superioară. « Femeia se crede a fi mare, speră să ademenească poporul prin amăgiri şi să distrugă puternicul edificiu al templului nostru. Dar asta nu trebuie să se întîmple ! » Cîtă vreme nu se supune cu dragoste bărbatului, femeia este un duşman al comunităţii bărbăteşti:

Să vă feriţi de-ale femeii viclenii
E în ligă prima dintre datorii !

Cucerirea lui Tamino pentru cercul iniţiaţilor înseamnează victoria în el a principiului spiritual bărbătesc. Tînărul acesta vrea să rupă voalul nocturn de pe sine şi să privească în sanctuarul luminii maxime. Pamina suportă în felul ei o verificare identică şi află datorită ei iniţierea, pentru că este gata să se jertfească pe sine din dragoste.

Două inimi care ard de dragoste
Nu pot oamenii să le despartă
Zadarnic ostenesc duşmani
Căci zeii înşişi o apără.

Este, aşadar, contrastul dintre două lumi, care determină acţiunea: cea femeiască şi cea bărbătească, cea elementară şi cea spirituală, cea naturală şi cea formatoare de stat, care se îmbracă în simboluri cosmice ale unei lumi de reprezentări vechi astro-religioase: simbolul nocturn al lunii (Regina Nopţii este reprezentată cu secera lunii pe cap) şi soarele (Sarastro ca reprezentant al luminii zilei poartă cercul solar pe piept).

/.../

Acestea nu sînt interpretări artificiale, ci aici vorbeşte, chiar dacă într-o formă oarecare artificială şi în subsidiar tradiţională, o înţelepciune care coboară, departe, în epoca primară a genului omenesc şi la începuturile sale religioase, şi care luminează vraja tainică a unei ordini sociale matrimoniale la marginea tradiţiei noastre istorice. O dovedeşte Bachofen, un întîrziat în romantismul german, care a dezvoltat problema dreptului mamei, dîndu-i o semnificaţie care a dominat întreaga epocă premergătoare antichităţii — poate exagerînd mult universalitatea acestui principiu ancestral. Nu se poate contesta, însă, că în favoarea acestuia vorbesc suficiente dovezi convingătoare, că a existat adică o astfel de ordine de drept matrimonial, o ordine în care succesiunea la tron şi principiul persoanei juridice propriu zise a familiei erau reprezentate de femeie, în contrast cu ordinea de drept patrimonială, obişnuită nouă. Din cîteva ecouri mitologice, culese de Bachofen, se pot reconstitui trăsăturile unui hetairism preistoric care a creat această ordine de drept primitivă. Nu mai este de fapt nici o îndoială că face parte din cultura noastră istoric tradiţională faptul că astfel de organizări de drept matrimonial au fost, pretutindeni unde au existat, suprimate de patriarhat.

Nu pretindem că libretul Flautului fermecat ar avea vreo legătură cu dovezile unei astfel de ordini preistorice de matriarhat — totuşi este vie în el — venită

@Asociaţia Ziariştilor Independenţi din România

poate pe calea tradiţiei istorice a religiei elenistice, implicată în sursa lui Schikaneder — ideia de drept paternal şi, prin ea, a lumii antipodice maternale, transfigurată de religia spirituală luministă a ligii brăbăteşti francmasone, avînd conştiinţa veritabil morală a problemei. Să observăm că în Flautul fermecat mama îşi instigă fiica exact ca în legendele vechi influenţate de matriarhat, să ucidă pe reprezentantul lumii bărbăteşti (dacă nu tocmai pe iubit) şi că dejucarea victorioasă a loviturii pregătite izbuteşte nu datorită unei puteri superioare bărbăteşti, ci datorită superiorităţii principiului propriu care învinge în Pamina şi în Tamino. Sarastro nu cunoaşte răzbunare.

« Ai să vezi cum mă voi răzbuna pe mama ta. Doresc ca cerul să dăruiască tînărului curaj şi stăruinţă în smerenia lui, atunci vei fi fericită cu el şi mama ta se va întoarce ruşinată în cetatea ei ».

Nu există altă răzbunare. Victoria dragostei, introducerea în lumea iniţiaţilor, reprezintă prin ea însăşi prăbuşirea lumii elementare.

Analiza libretului lui Schikaneder ne-a prezentat dedesubturile cu adevărat importante care se ridică în spatele vrajei legendare a operei. Sensul mai înalt al evenimentelor, pe care Goethe îl va fi sesizat în operă, nu este francmasoneria luată ca atare, ci problema mai generală a moralei umane determinată de spirit. Se pune acum întrebarea, în ce legătură se află continuarea lui Goethe faţă de sensul acesta al Flautului fermecat, ce anume înţeles propriu pornit din propria sa fiinţă poetică dezvoltă în el.

/.../

Interpretarea libretului lui Goethe este însă mult mai dificilă decît a libretului lui Schikaneder, chiar numai pentru faptul că Schikaneder n-a fost un poet autentic, din care cauză elementele aflate la baza operei (sau a surselor) sale sînt redate adesea în formă reflectată, distingîndu-se ca atare pentru un cercetător atent. Libretul lui Goethe este dimpotrivă absolut poetic. Totul este transpus aci în acţiune şi mişcare, totul realizat în evenimente, într-o alegorie în sine greu de explicat. Deajuns de semnificativ — tocmai pentru poetul de mai tîrziu al părţii a doua a lui Faust — este şi numai faptul că poetul acesta este un proiect pentru o operă. Sugestiile pentru un spectacol de operă al primelor acte, continuate în Faust se pot uşor recunoaşte. Dar nu este decît un fragment. Proiectele continuării, păstrate, ne dau doar un cadru aproximativ, iar la sfîrşit trebuie apreciat în mod pozitiv caracterul fragmentar al ansamblului. Goethe însuşi a preluat acest fragment ca un întreg în ediţiile sale. Ce ne determină să-l considerăm ca un întreg, ca sens al unui întreg?

Acţiunea ne duce la un punct în care din căsătoria lui Tamino cu Pamina se naşte un prunc, şi, odată cu aceasta, reîncepe lupta dintre Regina Nopţii şi ţara guvernată cu putere regală de Tamino, condus de înţelepciunea lui Sarastro. Odată cu naşterea copilului este atacată ordinea morală a cărei victorie a sărbătorit-o Flautul fermecat; noul atac este dat de lumea duşmană a fiinţei nocturne elementare. Monostatos, maurul renegat de Sarastro, complicele Reginei Nopţii, revine pentru a raporta Reginei că el şi servitorii săi şi-au îndeplinit sarcina primită. Ei trebuiau să răpească copilul, de îndată ce acesta a venit pe lume, o răzbunare a Reginei Nopţii asupra lui Sarastro şi a protejaţilor acestuia.

Sculaţi şi-aduceţi slavă,
Tovarăşi norocoşi.
Triumful spre zeiţă
ni-l ducem voioşi.
La tainica muncă

Tiptil am pornit;
Iar marea ei poruncă
În parte-am împlinit.

Răpirea copilului nu le-a reuşit decît pe jumătate — au aşezat copilul în clipa cînd s-a născut, cînd vraja nopţii răspîndise pretutindeni întunericul şi zăpăceala, în sicriul de aur adus cu ei; dar cînd au vrut să se strecoare şi să plece cu el, sicriul devenise atît de greu, încît nu l-au mai putut mişca din loc. Nu le-a mai rămas astfel decît să-l încuie cu o formulă vrăjită, şi să dispară. Răzbunarea reuşise, astfel pe jumătate. Copilul nu este încă răpit, dar vrăjitorul l-a furat părinţilor — ei nu pot deschide lădiţa-sicriu, şi vraja face în continuare ca nefericiţii părinţi, cînd se privesc, să fie cuprinşi de demenţă — iar copilul să fie răpit de Parce, dacă părinţii vor apuca să-l vadă. Atît merge de departe blestemul Reginei Nopţii, realizat de Goethe în mod magistral ca « forţă omniprezentă » a întunericului, a tăcerii şi a morţii, în interiorul « regiunilor sfinte ».

Scena a doua prezintă curtea regală. Tamino a primit între timp domnia. Femeile bocind poartă sicriul de aur în care se află închis copilul:

Nu vă opriţi nicicînd. Umblaţi, umblaţi!
Bărbaţii înţelepţi ne dau povaţă;
Încredeţi-vă-n ei şi-i ascultaţi;
Cît timp umblaţi, copilul e în viaţă.

Tamino se uneşte cu femeile în bocetele acestora; deplîng nenorocirea în care s-a transformat bucuria naşterii fiului. Pe toţi îi uneşte însă speranţa că blestemul va fi înfrînt:

Curînd îl va salva binecuvîntul
De zeu al lui Sarastro, izbăvindu-l.

şi că va reveni fericirea dorită a unirii copilului cu părinţii săi. Scena este de o forţă înaltă, minunat se îmbină jalea cu grija şi cu încrederea, redate poetic.

Urmează apoi scena dintre Papageno şi Papagena. În contrast comic, sînt prezentaţi cei doi, faţă de părinţii nefericiţi. În idila lor de basm se plîng că le-a eşuat dorinţa de a avea copii, dar se consolează vesel, cînd li se făgăduieşte că vor avea o variaţie fermecătoare a scenelor celebre cu Papageno din opera lui Mozart.

Scena a patra ne duce în sanctuarul templului şi în viaţa iniţiaţilor. Imaginii acestui ordin, Goethe îi adaugă o trăsătură nouă, pentru el deosebit de caracteristică: menirea ordinului nu se împlineşte exclusiv prin separarea de lume, prin viaţa în recluziune. An de an trebuie ca unul din ordin — indicat de sorţi — să umble prin lume ca pelerin: investigarea lumii intime trebuie completată cu pelerinajul « pe depărtatele cîmpii ale pămîntului ». Numai în felul acesta, ca pelerin, omul învaţă să cunoască « limba sublimă a naturii, ecourile omenirii încercate » — o trăsătură care corespunde întru totul lumii lui Wilhelm Meister. Aici pelerinajul este conceput totodată ca o verificare: dacă spiritul pur al ligii s-a impus faţă de ispitele lumii şi s-a păstrat curat. E tocmai momentul, cînd pelerinul revenit, se confirmă, la proba cristalului, că a rămas curat şi este reprimit în cerc. Alegerea noului pelerin face ca acesta să fie Sarastro însuşi. El este silit să se despartă de cercul credincioşilor săi, tocmai în clipa cînd se porneşte iarăşi lupta cu regatul nocturn al relei Regine a Nopţii. Avem deci acum o verificare specială, deoarece patronul înţelept al întregii ligi va lipsi, iar lupta dintre noapte şi lumină trebuie să fie dusă fără el.

@Asociaţia Ziariştilor Independenţi din România

Urmează două scene nerealizate: un nou atac al Reginei Nopții care face ca sicriul cu copilul, adus în templul soarelui, să se scufunde, în fața ochilor Paminei, în întunericul pămîntului. Și încă o scenă: din ouă de aur pe care Papageno și Papagena le-au găsit în coliba lor, se nasc trei copii. Sarastro vine la dînșii, le spune cîteva cuvinte « Despre educație » și le comunică apoi noua mare nenorocire de la curtea regală. Pentru înseninarea perechii regale nefericite, trimite pe Papageno cu flautul fermecat la curte.

Scena următoare este iarăși gata realizată și prezintă sosirea lui Papageno la curte. Sînt evidențiate optimismul ușuratic și egoismul găunos al lumii de la curte: cum se consolează curtea cu svonurile despre întoarcerea în curînd a lui Sarastro (care în realitate abia și-a început lungul pelerinaj) și cu știrea falsă, după care copilul ar fi fost găsit și în curînd totul se va petrece în fericire și pace. Cînd află despre ouăle de aur găsite în coliba sa de Papageno, curtenii lacomi de avere îl lingușesc, pînă cînd, în fine, spre decepția lor Papageno le arată ouăle de aur pe care le aduce împreună cu păsările ieșite din ele. Întreaga scenă este o critică adusă vieții de la curte, expusă cu marea pricepere a lui Goethe pentru sufletul omului.

Urmează apoi o scenă deosebit de plăcută, demnă de geniul poetului: perechea regală este coborîtă, prin blestemul magic, într-un somn periodic; cînd se trezește și se privesc unul pe altul, cei doi se simt cuprinși de furie și de disperare. Papageno cîntă din flaut și, cît timp suflă în el, furia și disperarea încetează. Cei doi văd totul senin și vesel. Din clipa cînd încetează să se audă flautul, revine starea de furie și disperare. Forța imploratoare a sunetelor și încetarea puterii acestora, în clipa cînd lui Papageno i se sfîrșește suflul — iată o scenă de neuitat, potrivită pentru operă, și totodată avînd o semnificație directă, simbolizînd puterea și slăbiciunea încercării de a vrăji prin artă viața.

Urmează, apoi, un mesaj: Preoții au găsit ascunzătoarea unde, amenințat să lîncezească, se află băiatul în sicriu. Scena se transformă într-o încăpere boltită, subterană, în mijlocul căreia stă altarul scufundat cu sicriul, păzit de lei furioși legați cu lanțuri. Intervine un duet tainic, de adîncă semnificație, al paznicilor și apoi apar Tamino și Pamina — exact ca în actul final al *Flautului fermecat* — trecînd victorioși prin proba de apă și de foc, ca să-și salveze copilul. Regina Nopții agită pe paznici să reziste — degeaba, iar cînd încearcă să pună leii să devoreze sicriul, se produce miracolul: copilul se trezește la sunetul vocilor părinților și iese, ca spirit bun, din lada de aur. Cînd paznicii caută să respingă perechea regală și amenință copilul cu sulițele lor, copilul zboară ca un geniu afară — anticipînd scena lui Euphorion din *Faust. II*.

/.../

Înainte de a ne îndrepta atenția spre acțiunea propriu zisă, va trebui să examinăm în ce măsură este conceput în formă nouă raportul dintre cele două lumi antipodice în poemul lui Goethe și dacă prin aceasta lupta luminii cu întunericul a căpătat un sens schimbat. În adevăr, schema de bază a spiritului luminist, care dă operei o nuanță francmasonă, nu este cea a lui Goethe. Nu avem nici o creștere rectilinie de la noapte la lumină, de la existența instinctuală primitivă spre ordinea spirituală a înțelepciunii, iar drumul omului nu este prescris inechivoc de această creștere. Starea de bază umană, luată în general, pînă și a celor asociați în liga sfîntă în vederea împărtășirii lor fericite din lumină, este amenințarea. Lupta binelui cu răul este una fără sfîrșit. Pînă și ordinul sfînt — prin pelerinaj — este în însăși existența sa supus verificării și trebuie să se afirme în lupta cu răul. Vocea întunericului, întruchipată în perechea de paznici dispuși tainic și imobili în grotă, o exprimă direct, fiind adică secretul propriu zis al vieții: timpul

Se crapă de zi?
Poate că da.
Se lasă noaptea?
S-a lăsat.
Vremea tace și trece
Dar cum?
Bate oare ceasul?
Pentru noi niciodată.

Urmează acum — văzută din această eternă cunoaștere a timpului, cu neîncetata sa schimbare — adîncul sens al aspirației omului

Osteniți în van pe zare
Voi, acolo sus, de zor.
Omu-aleargă, dar dispare-n
Față-i țelul mișcător.
În zadar trage să rupă
Valul greu care astupă
Taina vieții lui.

În prima redactare a acestui fragment se spune de-a dreptul « taina zilelor și nopților » — așadar se accentuează secretul alternanței dintre zi și noapte, care face ca aspirația spre lumină a omului să devină iluzorie. La fel de inevitabil cum se schimbă între ele ziua și noaptea, este și aspirația omului, care nu vrea să perceapă alternanța și se încurcă în iluzii. Coexistența aceasta, a contraforțelor nocturne cu « mersul spiritual » al existenței umane, este evident noua amprentă pusă în libretul lui Goethe pe opoziția gnostic-luministă dintre noapte și lumină.

Ceea ce exprimă prin gura paznicilor nu este necunoscut nici înțeleptului Sarastro. În cuvîntarea de rămas bun ținută prietenilor săi, el arată că forțele dușmane devin tocmai active. Iar în redactarea originară a acestui pasaj, ștearsă mai tîrziu de Goethe, desigur pentru că avea prea mult forma unei reflecții, indicînd prea direct sensul întregului, se spunea: « Noi însă sîntem supuși soartei și soarta, înțelepciunea eternă însăși, nu îngăduie transformarea zilei în noapte, a nopții în zi. Permite însă a determina alternanța celor două. Acum este momentul în care lumina se ascunde înțelepciunii pentru o clipă, lăsînd forțelor dușmane loc să-și exercite influența. Profitul este al nostru. Căci noi vom fi verificați ». Dacă putem găsi, într-adevăr, aici atitudinea fundamentală a lui Goethe, atunci ea ne spune că nici celei mai înalte înțelepciuni nu-i este posibil să justifice o lume în care să existe ziua continuă. La fel cum, în mersul naturii, alternanța continuă dintre zi și noapte este garantată la fel pentru amîndouă, tot astfel nu poate fi nici viața omului integral scutită de amenințarea elementului « închis în sine însuși » al întunericului, prin puterea demonică a abisului, a tăcerii, a morții. Nu există o lume a spiritului și a binelui care să rămînă în sine însăși neprimejduită și nemișcată. Verificarea ce li se impune membrilor « ligii sfinte » în libretul lui Goethe, cu ieșirea în lume și păstrarea în sine a purității inimii, nu înseamnă o limitare ocazională sau prevăzătoare a unei fericiri cerești în sine printr-o soartă rea: « Profitul este al nostru. Căci vom fi verificați ». Suferința și încercarea nu sînt numai zestrea indispensabilă a vieții omului — ele îi probează adevărul.

Așa este însăși forma în care se aplică durerea despărțirii și verificarea prin anul de pelerinaj al inițiatului, adică forma ursitei cu semnificație simbolică pentru viața omului în general. Corul care deschide, adînc semnificativ și după modelul

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

operei lui Mozart, adunarea preoților, justifică întrebarea care scoate alegerea pelerinului, destinat să îndure pelerinajul, din limitele cunoașterii și ale facultății de alegere a omului. Este existența amenințată a omului, care își află expresia potrivită în ritualul ligii:

Aleagă bărbații, după ce privesc!
Dar să tot aleagă, la ce folosește?
Cei cuminți ezită, iar cei buni greșesc,
Astfel suferința lor sporește.
După justă faptă
Și pe cale dreaptă
Fie ca să-aleagă nobilul bărbat!
Poarte-și suferința,
Nu-i a lui voința,
Zarul întîmplării-i aruncat!

Cea mai înaltă înțelepciune, care este una cu destinul, este sortită să determine schimbarea, adică să primească; — « aspirația seacă » abstractă, dimpotrivă, duce de la o iluzie la alta, este adică ea însăși o decădere neînțeleaptă sub puterea rătăcirii și întunericului.

Corespunzător acestei diferite articulații a contrastului cunoscut din opera lui Mozart dintre noapte și lumină, dintre rău și bine, în libretul lui Goethe principiul feminin apare într-o lumină nouă. Regina Nopții, reprezentanta forței adverse, puterea cosmică a ființei elementare întunecate, închisă în sine, nu mai are nici una din trăsăturile dominante în operă a mamei insultate și a femeii lacomă de domnie. Dimpotrivă, avem acum dragostea de mamă reprezentată în Pamina ca vrajă contrară victorioasă. Căci Tamino care indură încercările la care îl supune Sarastro și preoții, prin respectarea continuă a poruncii ligii, și iubita care îl urmează, trec prin proba de apă și de foc nevătămați, reprezentînd în libretul lui Goethe, cum se arată în mod expres, dragostea de mamă care salvează copilul, geniul după ce a învins opoziția dușmănoasă a elementelor și forțele contrare nocturne.

/.../

Plecînd de la considerentele acestea, să vedem care este sensul întregii acțiuni. Ce însemnează vrăjirea copilului, purtarea ciudată a sicriului de aur încoace și încolo, în fine eliberarea prin dragoste părintească și evadarea copilului sub formă de geniu. Din continuarea acțiunii putem vedea că acest geniu trece în grabă pe lîngă părinți, ca o păsărică fugară, că se oprește la copii și, răpit încă odată, revine în fine, după o dispută finală cu forțele dușmane vieții, victorios și vesel în sînul familiei.

Ce reprezintă toate acestea și ce înțeles au? Ar fi desigur greșit să declarăm acest basm poetic ca o rece alegorie. Numai ceea ce este poetic aici, adică: nu fabulosul întîmplărilor, ci umanul, așa cum îl întîlnim în aceste întîmplări, ne poate fi îndrumător. Mai întîi: ce să însemneze, oare, faptul că, tocmai în clipa nașterii copilului, ființa elementară cu forța ei copleșitoare pătrunde pînă în « zonele sfinte », că copilul va fi închis într-un sicriu de aur? Părerea mea este că acesta semnifică izolarea vieții noi față de grija prevăzătoare și de speranța pusă de părinți în copil. Fiecare viață nouă este pentru părinții ei o taină închisă încă în elementar. Deși este carnea și sîngele, lor — ea este totuși o altă ființă, proprie, care nu le aparține organic. Iar dacă e necesar — după porunca înțelepților — ca sicriul să fie purtat neobosit încoace și încolo, pentru ca copilul să rămînă în viață — oare să nu înțelegem prin aceasta că, în pofida izolării și a prevederilor de interdicție,

nu este lipsită de sens grija pentru viața și creșterea ființei noi, că mai degrabă, și contrar acestei izolări de neînlăturat, în grija plină de dragoste și în prevederea plină de speranță a părinților pentru copil, este dat un element de viață esențial? Și să nu fie oare important tocmai faptul că eliberarea copilului, ieșirea sa din sicriu, se produce în clipa cînd aude vocea părinților, la care răspunde cu « primul ton » al său propriu? Nu este oare tocmai schimbul de voci și comunicarea orală formată prin el, această primă « exteriorizare », o dezvăluire a secretului de viață închis, adormit, care există în copil? Faptul că se ridică nestingherit deasupra sulițelor paznicilor și a gurii leilor — sugerează desigur indestructibilitatea noului germen de viață, ieșirea prin efort propriu din elementar în propria sa lumină a spiritului. Acest « zbor spiritual » al copilului, zborul său ca geniu, spirit, scăpînd totodată și de părinți, are și acesta un înțeles direct. Noua ființă spirituală, spre care evoluează copilul, intră sub legea vieții noi, proprii, trecînd peste avertismentele și speranțele, înfricoșările, spaimele și toate prevederile părinților. Fără să vrei, îți vine în minte aici scena lui Euphorion din *Faust II*, unde și acolo, dintr-o unire a Frumuseții și Înțelepciunii rezultă o naștere nouă, geniul fermecat al lui Euphorion, care înfrumusețează ca o fantasmă, asemeni unei apariții de vis, căsătoria lui Faust cu Elena, a lumii moderne cu cea antică — și o contrazice. Dar față de motivul lui Euphorion de mai tîrziu, fixat în alegoria simbolică, scena finală, realizată în acest al doilea Flaut fermecat, însemnează cu totul altceva: geniul care se înalță aici este deplasat din cercul spiritului părintesc, dar se întoarce în el spre o nouă comuniune spirituală. Iar dacă ne putem permite să exprimăm și alte presupuneri privind sensul plănuitei continuări, vom spune că acele versuri frumoase, în care trece după pofta sa « de la un fruct la altul », indică modul în care, încă neînțelegînd-o, copilul jucăuș gustă lumea; și că se asociază copiilor pentru a fi scos din mijlocul lor într-o nouă izolare — pînă cînd la sfîrșit « bine-cuvîntul » de zeu al lui Sarastro, « izbăvindu-l » restabilește ordinea spirituală, elementul moral al familiei. Ar fi oare prea temerar să opinăm că vedem, aci elementul problematic al creșterii omului, al formării omului pentru realizarea căruia se dă lupta între forțele elementare și spirituale prezente în acțiunea acestei opere?

Goethe nu dădea importanță necesității ca o operă poetică să fie înțeleasă. « Cu cît este mai incomensurabilă și mai grea de înțeles o producție poetică, cu atît mai bine » (lui Eckermann, 6 mai 1827). Cu toate acestea, este treaba interpretului de a deslega complexitatea incomensurabilă a poeziei, în așa fel ca accesibilitatea să se impună și să dea viață elementelor ce sînt de importanță absolută în poezie. Dar nu ne va deveni accesibilă poezia, decît dacă vom urmări micul și prețiosul poem al lui Goethe, ca și opera lui Mozart și libretul lui Schikaneder, pornind de la stimulentul lor creator. Contrastul abstract dintre elementul de viață natural și spiritual, pe care opera lui Mozart l-a transfigurat într-un cîntec de triumf al luminii, se transformă în ambianța poetică a lui Goethe, care dezbate adîncul înțeles al coexistenței continui a forțelor elementare cu forța spirituală de structurare a vieții, punînd mica operă facilă considerată de Schiller, de pildă, ca demnă de disprețuit, între adevăratele valori care cuprind și mărețele și importantele opere poetice ale lui Goethe, în special pe *Faust*.

În românește de HORIA STANCA

@Asociatia Ziaristilor Independenti din Romania

JEAN STAROBINSKI

Lumini și putere în FLAUTUL FERMECAT

Nu comentariile lipsesc în jurul *Flautului fermecat* *. Goethe spunea că el putea îngădui lecturi multiple, procurînd o plăcere simplă mulțimii și oferind tainice comori celor inițiați (. . .)

Desigur, mitul central este cel al cuplului: parcursul inițiatic este în același timp un drum spre cunoaștere și un drum spre iubirea cea mai înaltă. Seria probelor este, în mod simultan, prețul ce trebuie plătit pentru a ajunge la cunoaștere, și obstacolul ce trebuie depășit pentru ca dragostea să strălucească cu sclipirea ei cea mai veselă. Temă foarte veche, și aptă pentru reînnoiri surprinzătoare: se știe că *Femeia fără umbră* (1919) a lui Hofmannsthal și Richard Strauss este o reinterpretare a aceluiași mit, și că această operă se leagă în mod conștient de *Flautul fermecat* și de prelungirea pe care Goethe începuse să i-o adauge.

Dar, alături de această primă semnificație, ce asociază în mod strîns *fericirea* și *cunoașterea*, se cuvine să practicăm o lectură complementară, care va ridica o nouă problemă, și care va pune în evidență o semnificație relativă la *putere*. Fără îndoială, aceasta este o problemă la care ne angajează preocuparea politică proprie epocii noastre. Cu toate acestea, nu e o chestiune nelegitimă, impusă din afară de un fel de violență interpretativă. Această problemă de astăzi nu e o problemă anacronică. *Singspiel*-ul lui Schikaneder și Mozart este contemporan cu Revoluția franceză: el pune și rezolvă, în mod figurat, problema autorității și a fundamentului ei. E suficient să ascultăm cu atenție: cuvîntul *putere* e în mod constant pronunțat, într-o strînsă legătură cu cuvintele ce exprimă dragostea, fericirea, cunoașterea (. . .)

Conflictul major, unicul conflict, este cel care-i opune pe Regina Nopții și pe Sarastro, mare preot al Înțelepciunii și al principiului solar. De acest conflict depinde tot restul: mai întîi, fericirea cuplului Tamino-Pamina; în al doilea rînd, soarta lui Papageno, ce așteaptă cu nerăbdare o soție. Trei cupluri deci, la nivele de realitate distincte, evoluează sub ochii noștri (. . .)

Voi recurge aici la un artificiu. Voi examina problema puterii pentru fiecare dintre cele trei cupluri, în mod succesiv (. . .)

Să începem deci cu Papageno — rolul pe care și-l rezervase Schikaneder, libretistul. Prezența sa e cea a energiei vitale spontane, dar fruste: este partea din om care nu va ajunge la inițiere. Dar, datorită lui Papageno, bufoneria vine să destindă desfășurarea alegoriei grave; datorită lui, scenele caraghioase iau locul momentelor

* Textul unei conferințe pronunțate la Întîlnirile internaționale de la Geneva, la 4 octombrie 1977. Se vor citi: Siegfried Morenz, *Die Zauberflöte*, Münster-Köln, 1952; J. și B. Massin, *Mozart*, Paris, 1959; A. Rosenberg, *Die Zauberflöte*, München, 1964; J. Chailley, *La Flute enchantée, opéra maçonnique*, Paris, 1968.

patetice. Această alternanță rapidă a atmosferelor îi plăcea lui Goethe, care a urmărit în mod deliberat aceleași efecte, în schița a ceea ce ar fi trebuit să fie o continuare a *Flautului fermecat* (. . .)

Prinzător de păsări, guraliv ca o pasăre, chiar dacă un lacăt îi închide gura, purtînd nume de pasăre, om al naturii (*Naturmensch*), incapabil să-și ascundă lașitatea, lăcomia, pofta de femei, Papageno lasă imediat să se ghicească *sensul* personajului său. El este, în toate, omul dorinței spontane, al instinctului, al gîndirii reduse și ingenue. El ține mult *să treacă drept* învingătorul șarpelui, să lase să i se atribuie o *putere* pe care nu o are. El rîvnește zadarnic la simpla putere fizică.

Putem vorbi, oare, de putere în legătură cu el? Se cuvine, poate, aici să ne definim mai bine termenii. Să rezervăm cuvîntul *putere* pentru *autoritatea eficace care impune o ordine*. Puterea produce, de bună voie sau cu sila, în mod just sau injust, o subordonare. Să numim, în schimb, *forță* sau potență simpla facultate pe care o are un individ de a se manifesta conform energiilor sale proprii; această forță, această putință pot rămîne limitate la ele însele, fără a căuta să supună alți indivizi. Desigur, fiecare ființă care-și simte forța este ispitită să facă din ea o sursă de putere — organizînd o lume docilă față de voința sa.

Papageno nu domnește de fapt decît asupra coliviei cu păsări pe care o poartă în spate. Puterea lui este deci derizorie; și e o *putere* nevinovat-crudă: a celui care închide animalele. Există totuși în el o *forță* irepresibilă, care e cea a vieții elementare cu bucuriile ei simple, deznădejdile ei fugare, sănătatea ei nedezmințită. (Mozart, pe patul său de moarte, cerea să i se cînte ariile lui Papageno, care sînt însăși căldura vieții). Această lipsă de putere trainică, această forță spontană se rezumă într-un concept simplu: *imediatețea*. În operele din secolul al XVIII-lea, acest tip de imediatețe a și fost reprezentat de foarte multe ori: este sălbaticul cel bun sau Arlechinul (și omologii săi, precum Kasperl). Papageno, omul papagal, este deopotrivă sălbaticul bun și Kasperl, la care se adaugă (dacă vrem să aplicăm, împreună cu Chailley, codul alchimic personajelor *Flautului fermecat*) strînsa lui afinitate cu unul dintre cele patru elemente — Aerul (. . .)

O ultimă remarcă asupra lui Papageno, pentru a arăta în ce măsură este el conform tipului tradițional al bufonului de teatru. Acesta din urmă, fără a avea o legătură directă cu intriga, intervine în ea în calitate de auxiliar sau de piedică: intervențiile sale intempestive joacă uneori un rol providențial; bufonul este, fără știrea lui, un mîntuitor sau un salvator. Tocmai așa este Papageno. Trimis ca un cercetaș și mesager de către Tamino, păsărarul survine tocmai la timp, în două rînduri, ca s-o salveze pe Pamina de brutalitatea întunecatului și violentului Monostatos. Pe deasupra, Papageno e cel care-i dezvăluie Paminei dragostea lui Tamino, înainte ca acesta să se fi arătat. Cuvîntul lui Papageno joacă pentru eroină rolul pe care portretul Paminei îl jucase pentru erou: el enunță un obiect al iubirii, iar în același timp face să i se simtă absența. Dacă Papageno e lipsit de putere directă, inocența, veselia lui — escortate de fluier și *Glockenspiel* — se preschimbă într-o putere indirectă: Papageno va face să se învîrte roata destinului, fără s-o știe.

Să mai urcăm o treaptă. Să trecem la nivelul cuplului Tamino-Pamina. Aventura lor ne va dezvălui, de data aceasta, condițiile unei ascensiuni la putere. Tamino este fiu de prinț. La începutul operei, îl urmărește un monstru. E pe punctul de a pieri, cheamă în ajutor.

Cade leșinat [1]. Iar din acest neant provizoriu, renaște la viață fără să știe nici unde se află, nici de cine a fost salvat. El se găsește într-o situație de slăbiciune,

[1] După Chailley, op.cit.p. 135, leșinul simbolizează moartea față de sine, care precede probele inițiatice.

@Asociatia Ziaristilor Independenti din Romania

de dependență — în străfundurile erorii, ale iluziei, ale credulității. Puterea se află la capătul unui drum ce-și are obîrșia în tenebre.

Tamino va suporta probele inițiatice în calitate de om, nu de fiu de rege. Tema egalității e pusă în evidență în mod insistent de către libret. Însă, pe de altă parte, Sarastro îl vestește pe Tamino că viitorul său, dacă înfruntă victorios încercarea, va fi să domnească în calitate de principe înțelept, « *als ein weiser Prinz zu regieren* », Ucenicia umanității integrale nu se deosebește de pregătirile ce conduc la exercitarea celei mai bune puteri posibile, a puterii deplin legitime. Anumite puneri în scenă — mă gîndesc la aceea a lui Bergman — nu ezită să arate această luare a puterii — această ajungere justificată la putere — în scena ultimă. Făcîndu-l să dispară pe Sarastro, contrastul devine cît se poate de mare între neputința inițială și atotputernicia finală a lui Tamino. În plus, această parvenire la putere face corp comun cu împlinirea iubirii cuplului, în deplină maturitate spirituală, victorios asupra umbrei, tăcerii, neînțelegerii. Cea mai înaltă sinteză a iubirii coincide astfel cu dobîndirea cunoașterii și a puterii. Toate fericirile rîvnite sînt contopite într-un singur bloc luminos — cumul al tuturor fantasmelor juvenile (. . .)

Atunci cînd virtutea și dreptatea
Răspîndesc gloria pe acest nobil drum,
Pămîntul e-un regat ceresc
Iar muritorii precum zei sînt.

Atunci cînd *Singspiel*-ul se încheie glorios, măsurăm distanța străbătută din momentul inițial al dezordinii. Drumul parcurs revelează funcția iubirii în formarea identității personale. Căci ceea ce l-a pus pe Tamino pe drumul căutării sale este la început trezirea dorinței de dragoste, la vederea portretului Paminei, pe care i l-a transmis Regina Nopții. Tamino a gata să înfrunte totul pentru a se alătura ființei al cărei chip l-a sedus. El nu are decît un țel : s-o elibereze de Sarastro, denunțat de Regină ca fiind un tiran. Cea dintîi forță care-l atrage pe Tamino în aventură este de natură pulsională. Schikaneder folosește de două sau trei ori cuvîntul *Trieb* (impuls), despre care se știe cum va fi utilizat de Freud. Însă nu forțăm interpretarea *Flautului fermecat* dacă recurgem la o altă noțiune freudiană și spunem că inițierea lui Tamino constă în întregime în *sublimarea* acestei prime dorințe ivite. În cursul călătoriei, eroul își va schimba țelul, va ținti mai sus, fără să renunțe, prin aceasta, la primul obiect al dorinței sale, care devine ceea ce psihanaliștii numesc un « beneficiu secundar » : « Cunoașterea înțelepciunii să fie biruința mea, iar dulcea Pamina să-mi fie răsplata » [1]. Posesiunea amoroasă încetează astfel să fie aspirația imediată. Tamino consimte s-o *amîne*. El acceptă ca riscul morții și constrîngerea tăcerii să se interpună între el și cea pe care o iubește. Cu prețul îndepărtării și al durerii, el va obține prezența îndoită : în felul acesta, renunțarea (pe care Papageno o ignoră) deschide dimensiunea viitorului. Trebuie să-ți impui cea mai grea frustrare, pentru a face dovada unei *forțe* lăuntrice și a intra în posesia unei *puteri* al cărei efect se întinde foarte departe de cercul strîmt al satisfacțiilor imediate. Dragostea lui Tamino și a Paminei are de acum înainte un trecut și un viitor : ea a depășit deznădejdea și moartea, nimic n-o mai poate amenința.

Ruptura momentană (a cărei obligație Tamino o suportă în mod conștient, în speranța unei compensații viitoare) e trăită în schimb de Pamina ca o catastrofă de neînțeles. Pateticul eroinei este legat de îndîrjirea unei sorți persecutoare, care face din ea, înaintea deznodămîntului glorios, o victimă asupra căreia toate nenorocirile se abat, fără ca ea să înțeleagă nimic din ele. Ea a pierdut un părinte iubit

[1] Actul II, scena 28

— personaj misterios, a cărui memorie o păstrează ; a fost răpită mamei sale, acea *sternflammende Königin* pe care continuă s-o creadă iubitoare ; e captiva unui puternic necunoscut — Sarastro — care nu i-a adus la cunoștință intențiile sale binevoitoare ; trebuie să suporte atacurile brutale ale lui Monostatos ; Tamino, de care se crede iubită, tace, apoi îi spune un ultim adio ; va încerca să se sinucidă ; cei trei tineri îi opresc gestul în ultimul moment. Frustrarea este aici masivă, necontenită, reiterată. Domnește o atmosferă de roman negru sau de imaginație sadiană în jurul Paminei ; fiica luminoasă a unei mame foarte sumbre, ea e sora martirizatelor femei adormite ale lui Füssli, a tuturor plăpîndelor creaturi sechestrate cu cruzime în subterane gotice ori închisori inchizitoriale, pe care le inventează sau reinventează romanele de la sfîrșitul secolului al XVIII-lea. Acest patetic al *captivității* a prilejuit un tip particular de operă lirică — opera « de salvare » *(Rettungsoper)*, dintre care una din cele dintîi (a lui Berton) se intitulează *Les Rigueurs du Cloître (Asprimile vieții de mînăstire)*, iar una din ultimele va fi *Fidelio*. Deja Constanța, în *Răpirea din serai*, cunoștea acest destin de captivă, iar soarta ei invita la reflecție asupra *abuzului de putere* (. . .)

Însă dragostea nu e singura putere călăuzitoare. Flautul fermecat ocrotește, în acest moment, cuplul și deschide calea. Verbul *leiten*, al cărui subiect era iubirea, *die Liebe*, e repetat, și primește de data aceasta ca subiect flautul ; Pamina cîntă :

Nun komm und spiel die Flöte an
Sie leite uns auf grauser Bahn [1].

Vino (Tamino) *și cîntă din flaut*
Să ne conducă pe groaznicul drum

Apoi, amîndoi :

Wir wandeln durch des Tones Macht
Froh durch des Todes düstre Nacht ! [2]

Prin puterea muzicii pășim,
Voioși, prin întunecoasa noapte a morții !

Tocmai în acest moment, de altfel, aflăm prin vocea Paminei originea flautului încredințat lui Tamino de Regina Nopții. « Tatăl meu l-a cioplit, într-un ceas de vrajă, din străfundul inimii unui stejar milenar ». Am fi tentați, în spiritul psihologiei contemporane, să considerăm flautul fermecat drept emblema tatălui arhaic, acordîndu-și consimțămîntul și protecția noului cuplu : forța cucerită își are obîrșia într-un trecut ancestral, deplin binefăcător. Însă această lectură psihanalitică a simbolului ar omite esențialul, dacă am uita interpretarea ce sărea în ochii (sau în urechile) contemporanilor lui Mozart : flautul înseamnă armonie : nu numai armonia cuplului, ci, într-un mod cu mult mai fundamental, *armonia lumii*. Tocmai armonia este principiul ordonator fundamental, deci *puterea* prin excelență. Prin armonie poate deveni haosul o ordine. Jean-Philippe Rameau, în scrierile sale teoretice, n-a contenit să repete că « legea de generație armonică » produsă de vibrația corpului sonor, era *taina* fundamentală a cosmosului, din care derivau proporțiile geometrice, optice, morale. Masonii generalizează această idee. Magnetizatorul Mesmer o extinde la medicină. Magnetismul animal este, după el, un fluid universal, acționînd ritmic în univers și în trupurile noastre. Tratamentul magnetic pretinde să restabi-

[1] Actul II, scena 28
[2] Actul II, scena 28.
[3] *Ibid.*
[4] *Ibid.*

@Asociatia Ziaristilor Independenti din Romania

fească, între corp și lume, acordul favorabil. Pentru anumiți mesmerieni convinși, sănătatea individului nu e de conceput fără armonia corpului social în întregul său. (Trebuie, oare, să reamintim că Mozart l-a cunoscut pe Mesmer? Că *Bastien și Bastienne* răspundea unei comenzi a lui Mesmer? Că *magnetul mesmeric* este un accesoriu comic în *Cosi fan tutte*, folosit de Despina pentru a-i vindeca pe albanezi de otrăvirea lor simulată? Cu mai multă seriozitate, că efectul vrăjitor al flautului lui Tamino asupra animalelor, la sfîrșitul scenei 15 din actul I, se explică prin amintirea lui Orfeu? . . .) Flautul și puterea muzicii sînt rezervate pentru ultima încercare, cea mai grea dintre toate. Așadar, în măsura în care armonia reprezintă legea lumii și regula morală, instrumentul la care cîntă Tamino nu e un simplu *mijloc* la dispoziția sa. El este *puterea însăși* — o putere blîndă, lipsită de violență — căreia Tamino nu-i este decît oficiantul, și de care se lasă călăuzit. Ceea ce *reprezintă* proba ultimă nu e numai triumful iubirii ; este triumful muzicii și al muzicianului.

Dacă aș fi constrîns la vreo coerență filosofică, m-aș simți foarte stînjenit. Tocmai am spus că puterea superioară, care se impune și triumfă, era aceea a armoniei, simbolizată de flaut ; și e vorba atunci de o putere *impersonală*, deservită de o persoană — putere net deosebită, totuși, de persoana care o deservește. Însă spusesem mai înainte că forța sufletească, forța refuzului opus dorinței imediate, forța care asumă și interiorizează riscul morții — se preschimbă în putere, adică în aptitudine de a impune o ordine altor ființe, după ce a început prin a și-o impune sieși ; iar în acest caz, puterea e legată de o *persoană*, ea își are sursa în conștiința individuală « virtuoasă », care s-a arătat capabilă de a se nega pe sine și de a depăși cele mai dure încercări. Nu avem aici, cu privire la sursă, sau punctul de ancorare al puterii, două propoziții contradictorii? Or, trebuie să recunoaștem că visul (sau utopia) gîndirii Luminilor este de a împăca cele două propoziții aparent contradictorii. Și acest lucru nu e nicăieri mai bine pus în evidență decît în personajul lui Sarastro.

Unde este autoritatea? Unde este puterea? Două răspunsuri sînt posibile. Unul, liniștitor, este că puterea aparține zeilor — Isis și Osiris — și ordinii stelare ; sursa autorității este printre marile entități eterne și impersonale : lumină, înțelepciune, virtute, dragoste, armonie etc. Ca să se exercite printre oameni, legea transcendentă are nevoie de un interpret, și numai ființele ireproșabile pot exercita această funcție : Sarastro nu e decît un *oficiant*. Însă această teocrație se vrea degeaba *rațională* (spre deosebire de cea care se reclamă de la o « revelație »); poate ea, oare, să scape de bănuiala pe care gîndirea Luminilor n-a încetat s-o ridice împotriva puterii regilor și a preoților? Și iată răspunsul mai puțin liniștitor, eretic, fără nici o îndoială, față de intențiile libretului *Flautului fermecat:* cel care se dă drept *interpretul* unei puteri universale și impersonale nu caută decît să facă respectabile și intangibile niște decizii emanînd din voința sa personală și dictate doar de interesul său. Voi spune în mod sumar : gîndirea Luminilor se revoltă contra exercitării arbitrare a puterii, așa cum este ea deținută de monarhii absoluți ; ea înțelege să transfere această putere unui principiu impersonal și universal (lege naturală, rațiune, voință generală, popor etc.). Supunerea tuturor față de o aceeași lege impersonală constituie definiția însăși a egalității ; dar atunci se va pune problema celui sau celor care vor pretinde că sînt *interpreții* calificați ai principiului universal. Critica tradițională a Luminilor împotriva imposturii preoților se poate întoarce *a fortiori* contra lui Robespierre, atunci cînd el se dă drept primul oficiant al cultului Ființei supreme . . . Să revenim însă la descrierea puterii lui Sarastro.

Sarastro (al cărui nume, se știe, îl imită pe cel al lui Zoroastru, sau Zarathustra) nu e rege, ci mare preot. El n-are deasupra lui decît zeii și legile lor, al căror

interpret este. În celebra arie *In diesen heiligen Hallen*, « sub aceste bolți sacre », prima afirmație a lui Sarastro este că aici nu se cunoaște răzbunarea — *Kennt man die Rache nicht*[1]. Or, răzbunarea este tocmai expresia *voinței personale*. Inițiatul a renunțat la această voință (această pasiune) pentru a nu mai fi decît servitorul unei legi milostive și dezinteresate. (Adversarii : Regina Nopții, Monostatos nu cunosc, în ce-i privește, decît patima egoistă : gelozie, ciudă, dorință de a ucide, răzbunare). (. . .)

Pedagog omniscient, ca și divin, a cărui mînă ascunsă conduce întreaga acțiune, Sarastro aparține unei familii de personaje în care gîndirea Luminilor, de la *Télémaque* al lui Fénelon încoace, și-a proiectat visul unei înțelepciuni eficace, capabilă să-i conducă pe oameni către cunoaștere și fericire. Astăzi, fără respect, unii se întreabă : aceste personaje binefăcătoare nu sînt, oare, niște « personalități autoritare »? În felul lor de a promite tinerilor puterea, ca recompensă a refulării sau a frustrării, nu sînt ei, oare, în ciuda întregii lor bunăvoințe, niște *manipulatori ?* (Folosesc aici dinadins termenii vocabularului la modă, care e o mitologie a dorinței și visului, și care consideră drept opresivă orice constrîngere rațională).

Figura lui Sarastro culminează, totuși, la nivelul *simbolic*. Conflictul lui cu Regina Nopții este conflictul dintre lumină și întuneric ; în al doilea rînd, e și conflictul dintre masculinitate și feminitate. Regina Nopții este personajul cel mai greu de interpretat. Ce reprezintă ea? Biserica catolică și, mai general, puterile politice ostile francmasoneriei? Lojile feminine, rivale ale lojilor masculine?[2] Spiritul răului? — Nu voi propune aici o interpretare nouă. Accept, fără a căuta să văd mai departe, imaginea literară a unei puteri cosmice — noaptea înstelată, cu nesfîrșitele ei bogății scînteietoare. Accept și să văd în ea pe mama rea (mama « cu sîn acid ») care, pentru a-și recuceri puterea, e gata să-și sacrifice fiica și s-o dea pe mîna ticălosului Monostatos. Unul dintre atributele simbolice ale Nopții este *vălul*. Nu numai doamnele care o slujesc sînt acoperite cu văluri, ci și mijlocul prin care Regina Nopții încearcă să-și recucerească puterea este activitatea *învăluitoare*. Ea îl calomniază pe Sarastro și pe cei inițiați ; ea face să se creadă că sînt niște impostori fățarnici și niște monștri. Prima dintre încercările victorioase ale lui Tamino și Paminei constă în a ridica acest văl de minciună, care-i face mai întîi să nu cunoască adevăratul chip, omenesc și prietenos, al adepților Înțelepciunii. După ce vălul a fost străpuns, mai rămîne întreaga serie de obstacole interpuse înaintea unui adevăr ce se sustrage apropierii directe. . . Figura Reginei, presupusă mai întîi ca fiind propice, apoi recunoscută ca ostilă, determină tensiunea dramatică ; ea ajută, apoi pune piedici ; în felul acesta se înmulțesc iluziile, greșelile, obstacolele, care lungesc călătoria inițiatică și sporesc valoarea triumfului ultim.

Victoria nu e glorioasă decît împotriva unei forțe adverse, suficient de puternică. Era important, așadar, să nu se reveleze prea devreme inferioritatea « originară » a reginei, și cel mai bun mijloc de a n-o arăta învinsă dinainte era să se facă din ea o putere provizoriu generoasă și binefăcătoare, în prima parte a operei.

Feminitatea, ponegrită în persoana Reginei, își găsește revanșa în fiica ei, Pamina, cu condiția supunerii la legea inițiatică, care e o lege masculină[3]. Femeia va fi întîmpinată în persoana Paminei, și respinsă în prăpastie în persoana Reginei și a ajutoarelor sale. Reconcilierea se produce pentru tînăra pereche ; însă văduva tenebroasă, vrăjitoarea, vrăjitoarea cu vocalize sublime dispare, pare-se, pentru totdeauna. Regina, Monostatos și doamnele acoperite de văluri nu vor fi servit decît

[1] Actul II, scena 12.
[2] Este teza apărată de Jacques Chailley.
[3] Este punctul asupra căruia vor insista cei mai mulți dintre comentatori, și îndeosebi J. Chailley.

@Asociatia Ziaristilor Independenti din România

pentru a accentua triumful lui Sarastro: putem urmări, pe *un fond de întuneric*, urcuşul zilei, însă atunci cînd soarele străluceşte, noaptea se risipeşte. Să traducem acest fapt în termeni morali şi politici: trebuie să inventezi un principiu negativ destul de energic pentru a explica de ce lumina dreptăţii nu e instalată dintr-o dată în toate inimile. De vreme ce lumea omenească nu e încă luminoasă, înseamnă că Prinţul Tenebrelor se opune (aici, e vorba de o *prinţesă a tenebrelor*, dar e cam acelaşi lucru). Orice eschatologie, orice utopie trebuie să inventeze chipul unui adversar, pentru a-i imputa întîrzierea fericirii universale. Orice utopie este deci manicheistă. Or, manicheismul derivă dintr-un « zoroastrism ». Numele lui Sarastro este, în cazul de faţă, de o perfectă justeţe.

Acordurile unui imn luminos în mi bemol, tonalitatea scumpă masonilor, umplu spaţiul la sfîrşitul *Flautului fermecat*. Este *parousia*, sfîrşitul timpurilor. Ne putem, oare, imagina ca *Flautul fermecat* să aibă o urmare? Totuşi, la acest lucru visează Goethe, care ar vrea să compună, pentru alţi muzicieni, o operă analogă. Cum va proceda?

Dacă observăm, în jurul lui 1789, operele atît de numeroase care încearcă să impună imaginea luminii triumfătoare, a limpezimii victorioase în lupta sa împotriva întunericului, ne apare faptul că la marii artişti, umbra nu se lasă niciodată complet expulzată; ea revine la asalt, într-un fel sau altul. Mozart şi Schikeneder ştiau acest lucru, de vreme ce fac din tenebrosul Monostatos un servitor al lui Sarastro (unii ar spune astăzi, cu un termen împrumutat lui Jung: *umbra* lui Sarastro). Tot aşa, pe scena politică, Revoluţia franceză se gîndeşte mai întîi ca fiind marea auroră a neamului omenesc; apoi, ea se lasă invadată de bănuială, de obsesia duşmanului interior, de teroare. (Saint-Just: « Ţelul nostru este de a stabili o ordine a lucrurilor, încît să se stabilească o pantă universală spre bine; astfel încît facţiunile să se afle dintr-o dată lansate pe eşafod »[1] . . .).

Tocmai la această lege a *întoarcerii umbrei* recurge Goethe, în fragmentul pe care îl compune pentru a continua *Singspiel*-ul lui Mozart. Asistăm, mai întîi, la un aparent triumf al Nopţii. Monostatos, la ordinul Reginei, s-a strecurat în palatul regal al lui Tamino; el a pus stăpînire pe copilul pe care Pamina tocmai îl născuse şi, neputînd să-l ia cu el, l-a închis într-un sicriu de aur, sigilat cu pecetea Reginei Nopţii. Regele şi Pamina sînt cuprinşi de deznădejde; ei îşi poartă doliul separat. Pentru ca copilul să rămînă viu în sicriu, acesta trebuie purtat zi şi noapte. Sarastro, la rîndul său, trebuie să părăsească puterea; soarta îl desemnează să săvîrşească printre oameni — în afara incintei prea ocrotite a Templului — un an de pelerinaj. El e primit în coliba lui Papageno şi a Papagenei, care au rămas fără copii, şi care deplîng sterilitatea unirii lor. Sarastro va produce copii în ouă de struţ: triumf al unei ştiinţe neliniştitoare. Ultima scenă compusă — care nu e o concluzie — ne transportă într-un sanctuar şi ne face să asistăm la deschiderea sicriului. Copilul a rămas viu. Goethe îl numeşte Genius. Dar acest geniu îşi ia zborul în văzduh. Multe dintre temele din *Al doilea Faust* — homunculus şi zborul lui Euphorion — sînt prefigurate aici. Nu se ştie cu certitudine cum şi-ar fi terminat Goethe piesa. Imaginile care ne rămîn sînt mişcări *centrifuge:* Sarastro se îndepărtează de templu; copilul eliberat din închisoarea lui nocturnă se ridică în înalt şi scapă vederii noastre. *Flautul fermecat* se încheia într-o mişcare minunat de convergentă, într-un centru luminos, ca şi cum lumea urma să ajungă în sfîrşit la adevărul său imuabil. Fragmentul lui Goethe repune totul în discuţie; el reia aceleaşi

[1] *Rapport relatif aux personnes incarcérés*, 8 Ventôse, an 2.

personaje mitice, acelaşi conflict dintre lumină şi întuneric, pentru a face din ele un fragment enigmatic, în care se exprimă aspectul problematic, rătăcitor, nocturn, al lumii moderne ce începea. Întrebările puse rămîn fără răspuns. Geniul *(Genius)* poate fi, oare, un locuitor al acestui pămînt? Poate, oare, înţeleptul să-şi păstreze puterea? Atunci cînd « maestrul de înţelepciune » acceptă rătăcirea şi pelerinajul, asistăm la răsturnarea completă a certitudinii enunţate în aria mozartiană a lui Sarastro. Corul cîntă, după plecarea maestrului:

Es soll die Wahrheit
Nicht mehr auf Erden
In voller Klarheit
Verbreitet werden.
Dein hoher Gang
Ist nun vollbracht;
Doch uns umgibt
Die tiefe Nacht[1].

« Nicicînd adevărul/ N-o să mai fie / Rostit sub cerul/ Cu geană tîrzie. / Menirea ta naltă / Acum s-a-mplinit. / Dar noapte adîncă / Pe noi ne-a-nvelit ».

În epoca noastră de exil al adevărului, simţim că acest cor îndurerat vorbeşte cu vocea *noastră*. Şi acesta e motivul pentru care se poate întîmpla ca ochii noştri să se umple de lacrimi, atunci cînd Mozart cîntă iminenţa aurorei — acest *bald*, acest *curînd* ce n-a avut loc pentru veacul nostru: *Die düstre Nacht verscheucht der Glanz der Sonne, / Bald fühlt der edle Jüngling neues Leben*. . . « Splendoarea soarelu alungă noaptea întunecoasă. Curînd nobilul tînăr va cunoaşte viaţa cea nouă ». Noi aşteptăm încă viaţa cea nouă.

În româneşte de ION POP

[1] Goethe, *Sämtliche Werke*, Jubiläumsausgabe, vol. VIII, *Singspiele*, p. 310—311. Se va citi, despre *Singspiele* de Goethe, frumosul studiu al lui Hugo von Hofmannsthal, în *Gesammelte Werke*, Prosa IV, S. Fischer, 1955, p. 174—181.

@Asociatia Ziaristilor Independenti din Romania

ERWIN JAECKLE

Simboluri în «Flautul Fermecat»

(. . .) Dincolo de filiațiile istorice însă, Goethe era conștient că *ceea ce îl face mare și unic pe artist izvorăște numai din el însuși*. Întreba cu pretinsă uimire care sînt magiștrii cărora Rafael, Michelangelo, Haydn, Mozart și numeroși alți maeștri ar trebui să le poarte recunoștință pentru nemuritoarele lor opere. Mai tîrziu adăugă la șirul de celebrități numele lui Shakespeare. Astfel poetul îl înălța pe cei cu care stătuse față în față pînă la stele. Se ridica împotriva preazeloșilor susținători ai chezășiei ce ți-o oferă tradiția, arătînd că muzica, mai mult ca oricare altă artă, este un dar înnăscut, capabil să se manifeste de timpuriu tocmai fiindcă nu reclamă *vreo experiență de viață*. Pe Mozart ar fi vrut chiar să-l știe înțeles ca pe un miracol inexplicabil al divinității. Vrerea umană și puterile-i limitate n-ar fi putut produce nimic comparabil, susținea el. Dimpotrivă, *geniul este o forță productivă ce zămislește fapte vrednice de-a se arăta în fața divinității și a naturii și care tocmai din această cauză își află o succesiune și o durată*. Astfel divinitatea a nutrit intenția să se folosească de lumea neșlefuită ca de o pepinieră pentru o lume a spiritelor. Ea trăiește în naturile superioare pentru a le cultiva pe cele inferioare. O atare forță creatoare a atribuit Goethe tuturor operelor lui Mozart.

În plus, muzicianul mort atît de timpuriu, a devenit pentru el pilda unui destin extraordinar. Cu patru ani înainte de moarte, timp de cîteva clipe înnegurate, Goethe crede a ști că opera sa nu poate deveni un bun al tuturor. *Mozart este el oare popular? Dar Rafael?* se consolează el. Își explică legea existenței celor aleși, dar mai ales înfrîngerea celor ce se străduiesc, gîndind — gînd ce nu-l poate alunga — că *demonii, ca să tachineze omenirea și ca s-o ducă de nas, îi înfățișează uneori figuri răzlețe, care sînt atît de atrăgătoare încît oricine tinde să ajungă la ele, dar și atît de mari încît nu le va atinge*.

Pe acest fundal trebuie înțeleasă și geniala misiune a lui Mozart. *Mozart a murit în cel de-al treizeci și șaselea an al vieții, Rafael aproape la aceeași vîrstă, Byron puțin mai tîrziu*, ne spune poetul. Astfel, la mijlocul vieții unui om intervine o cotitură; *omul trebuie distrus din nou!* Aceasta atunci cînd și-a dus misiunea la bun sfîrșit. El cade în mrejele forțelor extraumane. (. . .)

Simbolistica «Flautului fermecat» se concentrează în jurul sicriului luminat din interior, care este purtat dincolo de pragurile acestei lumi dezbinate, dispărînd. Reluînd scena în registru vesel, avîndu-i ca protagoniști pe Papageno și Papagena, în locul sicriului ni se înfățișează ouă mari și frumoase care sînt luate de curteni drept bulgări de aur și argint. Ouăle încep să se umfle, doi băieți și o fată apar din drăgălașul cuib, așa cum din racla strălucitoare se înalță geniul. Magnificul copil, țintuit de umbre sub pecetea lor, trăiește atîta timp cît corul femeilor *poartă* cutia sub oblăduirea sa.

Simbolul sarcofagului luminos își are locul în opera lui Goethe alături de nenumărate variante: tainice besactele, lădițe, cufere și sipete. Întotdeauna sensul acțiunii

se îndreaptă spre taina ascunsă și îndepărtată. Soarta și fatalitatea, dar și tributul unei epoci, generale sau personale, de crepuscul al fericirii sînt nemijlocit legate de ceea ce se află închis. În fapt însă, conținutul enigmaticului cufăr, ce adăpostește binecuvîntare și viitoare întîmplări, interesează mai puțin decît străduințele pe care el le implică. Astfel, cufărașul poate să rămînă închis; el poate să se ferece în fața privirilor indiscrete; cheile se pot pierde sau fărîma. Spargerea sau renunțarea la el sînt nelegiuiri la fel de mari, sortite eșecului. Întotdeauna sipetul rămîne ultimul țel al unei năzuințe înalte; întotdeauna el împarte viață sau moarte; întotdeauna adăpostește un miracol fericitor, adînc ascunsul, ce răsplătește strădaniile unei întregi existențe.

În acest sens, «Fiica naturală», «Afinitățile elective», «Pandora», «Anii de drumeție», fragmentul dedicat «Flautului fermecat» și Partea a II-a din «Faust» își încrucișează semnificațiile și se întrepătrund în plan spiritual. Undeva, sipetul adăpostește acel somn ce, asociat fiind elementelor și băii lor purificatoare, urmează să fie azvîrlit ca un înveliș, hotărînd ascensiunea soarelui. Așa de pildă, drumul lui Faust spre Elena duce printr-un somn adînc și odihnitor. Depărtarea sa tămăduitoare cheamă precum saltul în elementele creației artistice înălțătoare. Este vorba însă de treceri de frontiere periculoase; somnul și uitarea înseamnă stingere tocmai fiindcă ele aduc renaștere, iar efectul lor se află întotdeauna în cumpăna unei desfășurări tragice. În perspectiva unor astfel de considerații, tînărul Goethe, dornic la cei nouăsprezece ani ai săi să cucerească treapta libertății de creație, se simțea precum prințul Biribinckern după o baie de foc: vedea în alt chip și mai mult ca înainte. Dispariția transfigurează trupul aflat în pragul morții. O viață nouă presupune uitarea de sine, dulcea ne-putere, stingerea completă; înălțimi tot mai luminoase și mai fără de patimă se cîștigă cu prețul renunțării la sine. Deoarece muzica înalță, Goethe a conceput, pe baza experiențelor cu «Flautul fermecat», mari părți din «Faust II» ca pe o operă.

La fel ca și sipetul, vălurile, măștile, drapajele însoțesc și ele invazia neprevăzutului. Vălului i se asociază revelația, pecetei tainei, eliberarea. Pretutindeni se produce cotitura spre sferele înalte, victoria vieții asupra ei însăși. Pe pămînt, păstrarea tainei este o datorie. Astfel Mignon exclamă: *Rochia albă nu mi-o dezbrăcați*, iar Euforion, *Lăsați-mi hainele! Sînt ale mele!* Cel ce își scoate vălul, dispare în înălțimi, aspirînd la puritatea nemascată, sparge sticla originii sale materiale.

Pe acest fundal trebuie văzut și geniul din fragmentul «Flautul fermecat» care, odihnindu-se în cufărașul ținut ascuns în grote scufundate, nu poate fi eliberat decît de cei ce-au știut să-și croiască drum prin foc și apă. Toți se transfigurează în apropierea morții; Pamina și Tamino pentru a triumfa asupra forțelor de jos, copilul pentru a deveni geniu, Faust pentru o dragoste creatoare, iar cîntărețul din harpă al «Anilor de drumeție» pentru pură inactivitate. Așa cum geniul dispare înălțîndu-se, în apoteoza finală Mignon este văzută înaripată. Euforion se arată în dans, și chiar Mignon apare într-o primă versiune a lui «Wilhelm Meister» escaladînd scări și acoperișuri, căutînd mereu noi înălțimi. Măștile și focul fiind elemente ale zborului spre înălțimi, forța spirituală suprapămînteană se depărtează dănțuind și rotindu-se într-o descătușare miraculoasă din lumea îmblînzită spre sferele valabile. În starea de elevație spirituală, greutățile cad, așa cum flăcările, izbucnind mistuitoare, aureolează.

Geniul este chezașul unei existențe suprareale, așa cum sînt și Mignon, Lenker și Euforion. De aceea originea lor este incertă, sexul ambiguu. Homunculus, Euforion,

©Asociația Ziariștilor Independenți din România

Mignon, (ea sau, alteori, el), provin dintr-o retortă, de la o ființă fantastică precum Elena sau din incestul dintre harpist și o sfîntă. Sînt ființele de sorginte străină, așadar, zămislite în chip artificial. Prin ele, Goethe întruchipează adevăruri biologice, artistice și artificiale.

În « Fiica naturală », eroinei îi este interzis să deschidă besacteaua de care este legată soarta ei. Ea o face totuși, desferecîndu-și, odată cu misteriosul cufăr, ursita. În mîinile ei se va afla printre giuvaericale sentința-i irevocabilă. Și Otilie din « Afinități elective » găsește acasă, după incendiul pustiitor, un cufăraș cu bijuterii și haine dăruit de Eduard. La început darul i se pare atît de rar și de prețios încît *în gînd nu îndrăznește să și-l însușească*. Cufărașul acesta va căpăta la moartea ei o anumită semnificație. Din materialele prețioase pe care el le conține, ea își croiește giulgiul, lucrul cel mai de preț pe care prietenii îl observă la ea. În capelă, la căpătîiul moartei se află sicriul copilului, iar la picioare, cufărașul.

În « Anii de drumeție », Felix găsește ca o rămășiță a unei vechi comori o cutiuță de care se leagă o taină. Soarta acestei descoperiri însoțește pînă la sfîrșit povestea sa de iubire cu Hersilia. Cutiuța și inima iubitei se înlocuiesc. Semnificația romanului ni se relevă în chip parabolic în momentul deschiderii cutiei. Cheia se rupe, curioasa taină nu va fi dezlegată niciodată. Sîntem, așadar, avertizați să nu ne atingem de tăcuta înmugurire a afecțiunii.

În « Călătorie în Elveția, din anul 1797 », Goethe relatează că tot idealismul său *îl purtase cu sine într-o casetă, bine închis, precum acea femeie pigmeu* din « Noua Meluzină ». De fragmentul dedicat « Flautului fermecat » cel mai mult se apropie însă în intenții alegoria dramatică « Pandora » care, din punct de vedere cronologic, s-a născut după actul Elenei. Din ceruri urma să coboare un cufăr în jurul căruia amenința să izbucnească o nouă vrajbă. Pandora îl transformă însă într-un templu al omenirii. Vîrsta războinică a omenirii este înlocuită, așadar, de cea a civilizației concilitante. Cutia Pandorei nu mai ascunde nenorociri, ci civilizație și transfigurare prin artă — idealurile generațiilor viitoare. Prin analogie, în poem apare Fileros precum Tamino din ape, iar Epimelaia precum Pamina din flăcări.

Simbolistica acestor poeme este reluată pe culmile tragediei lui Faust, a cărui sferă divină este imponderabilă și luminiscentă, pe cînd cea a lui Mefisto se menține în întuneric și materialitate. Între ele se află oglinda tulbure a existenței umane în care scapără culoarea luminii și a întunericului și în care se răsfrînge lumina primară. Ceea ce în teoria culorilor era mărturisire, aici se actualizează prin dramă. În acest context, geniului îi corespunde Euforion, fiul Elenei, care poartă o aureolă, apărînd gol, un geniu fără aripi, un faun lipsit de animalitate, dar și un mic Febus. Corul vestește că atare lucruri s-au întîmplat în toate timpurile: Maia și Jupiter l-au zămislit pe Hermes, Elena și Faust pe Euforion, iar Pamino și Tamino geniul. Dragostea ce-i fericește pe oameni unește perechea aleasă pentru a zămisli miraculoasa odraslă. Și Euforion se naște în străvechea grotă a nimfelor, și el se comportă ca un geniu și părăsește pămîntul. Ca și Felix, care scoate pe firul Ariadnei cufărașul din peșteră, el se întoarce din adîncuri spre bucuria părinților înspăimîntați. În peșteri se petrec misterii. În ele frumusețea deschide ochii, iar învelișul negru al sarcofagului ascunde odată cu soarta și ultima transfigurare.

În astfel de acorduri, fragmentul dedicat « Flautului fermecat » începe să capete miraculoase sonorități.

În românește de ONDINE CRISTINA DĂSCĂLIȚA

MIHAI CONSTANTINESCU

Calea spre Mozart

Nu putem aduce ofense îngerilor. — Îngerii nu pot fi ofensați. De aceea, poate, în fața artistului interpret, fie el dirijor, cîntăreț sau instrumentist, abordarea repertorială a acestui compozitor, unic și poate primul ca mărime în felul său, prezintă cele mai adînci și, nu de puține ori, controversate probleme, pe care ne-am obișnuit să le numim « stilistice ». Precocitatea lui fără precedent în istoria omului, l-a făcut accesibil și universului estetic al copilăriei, singura stare de grație paradisiacă a vîrstelor. La acest compozitor nu poate fi vorba de vreo evoluție a criteriilor, paralelă cu etapele sale biografice, ele fiind de la începutul creației — bineînțeles, în mugure — aceleași pînă la cele mai sublime opere de maturitate. Lucrările lui din copilărie încîntă și se cîntă și astăzi. Perenitatea unora dintre ele nu poate fi pusă la îndoială. Interpretului contemporan i se dau de la început tiparele stilistice — cert încadrate în epocă —, însă descoperirea lor în evoluția lui se face treptat, iar deplina înțelegere a valorilor este în puține cazuri atinsă doar la desăvîrșirea posibilă a pregătirii și experienței. Spun « în puține cazuri », deoarece mari artiști — interpreți ai altor compozitori, mai ales ai celor romantici — axați pe virtuozitate instrumentală, nu se întîlnesc cu Mozart decît rareori. Nu ajunge aici doar o instrucție temeinică și acel nesfîrșit număr de ore laborioase, cum în general se întîmplă la abordarea multor creații. Sunt imperios necesare niște structuri ontologice asemănătoare — măcar pe departe — cu ale genialului Wolfgang Amadeus. S-a afirmat, nu odată, că Enescu l-ar fi « beethovenizat » în interpretare pe Mozart. Nimic mai fals. Marele artist român a descoperit niște valori patetice în stilul mozartian, pe care predecesorii săi le trecuseră cu vederea, fiind mai mult atrași de subtilul joc geometric implicat permanent în substanța componistică, fără să remarce că în această substanță există și o adîncă dimensiune a tragicului. Însă neputînd a fi cu totul ignorată — este prea evidentă — au numit-o, dintr-un filistinism prezent în permanență alături de marile valori ale spiritului uman, « surîs printre lacrimi ». Ce surîs și ce lacrimă poate da identitate și acoperire acestei unice și tulburătoare categorii? Cum poate fi ea înțeleasă prin această expresie de pension adolescentin? Mozart este în același timp tot atît de tragic ca Dante, tot atît de celest și diafan ca Botticelli și tot atît de precis ca ordinea astronomiei sau a structurii atomice. Găsirea unui echilibru autentic între aceste valori expresive, aparent diferite — însă la creația mozartiană împlinite în cea mai absolută complementaritate — ține de inițierea interpretului, stăpîn deplin pe multiplele și complicatele taine ale artei sale. Personalitatea cea mai profundă este cea care se lasă mai greu observată în acest act interpretativ. Raportul este aproape invers cînd se pune problema abordării compozitorilor romantici, neoromantici și moderni. Dimensiunile stilistice mozartiene nu permit nici o alterare, chiar dacă ea ar da impresia îmbogățirii valorilor. Identitatea lor pusă în actul interpretativ rămîne singura cale, care dă ca rezultat expresia geniului mozartian.

Poate de aceea, dintre marii interpreți ai lumii, Mozart și-a ales foarte puțini. Poate de aceea, la concursurile internaționale, etapa care impune vreo operă de Mozart este cea mai grea, trecerea ei fiind pentru toți candidații un semn de întrebare. Poate de aceea, universal iubit și cîntat de toți și de toate vîrstele, este compozitorul cel mai greu de atins. Călinescizînd, mă gîndesc la anatomia îngerilor.

@Asociatia Ziaristilor Independenti din Romania

«... Să regăsim, ascultînd această muzică, partea frumoasă a ființei noastre. Dacă vom lăsa să cînte în noi flautul fermecat, poate că, într-adevăr, lumea va fi salvată. Regăsesc, alături de ipocriziile noastre, de naivitățile și de iluziile noastre pierdute, elanul nostru către libertate. Muzica aceasta suavă o aud venind de foarte departe, dintr-un timp în care speranța era tînără, cînd puteai visa la o umanitate împăcată cu sine. O ascult, în timp ce privesc pietrele zidurilor de la Aix-en-Provence, bisericile și palatele sale, fîntînile și piețele: toate acestea, construite, desigur, prin nedreptate și opresiune, reprezintă totuși, pentru mine, cea mai scumpă moștenire. Fixez cu privirea fiecare detaliu, cu o aviditate înspăimîntată. E oare posibil ca toate acestea, ce compun însăși structura ființei mele, să ajungă într-o zi să... Dostoievski scria: "Frumusețea va salva lumea". Între moarte și noi, cînd toate luminile s-au stins și cînd beznele ne înghează, nu ne mai rămîne decît atît: cîteva note prefirate, numai o adiere...»

MICHEL DEL CASTILLO

Fragment din conferința
despre *Flautul fermecat*,
ținută în iarna anului 1982
la « Association des Amis du Festival d'Aix-en-Provence »

FLAUTUL FERMECAT

în viziunea lui
LUCIAN PINTILIE

LUCIAN PINTILIE

Fişe pentru un spectacol mozartian

Nu, sunetul miraculos al *Flautului* nu mi-a luminat copilăria, nici măcar adolescența atît de șovăitoare și însetată de referințe clare și providențiale, nu, *Flautul* l-am descoperit tîrziu, sau mai precis am început să-l descopăr tîrziu, atît de tîrziu încît pot mărturisi: («Care este opera dumitale favorită? m-a întrebat Louis Erlo, directorul Festivalului din Aix-en-Provence acum vreo trei ani. — *Flautul fermecat*, am răspuns eu fără să clintesc și fără să roșesc, dacă nu cumva a făcut-o chiar el, anticipînd răspunsul, unicul posibil, de adevărat intelectual, răspuns născut lipit de întrebare, un soi de simetric *how do yo do — how do yo do?*»)

Ascultam, firește, fragmente care mă vrăjeau dar nu mă marcau, asistam absent la colocvii prietenești care dezbăteau comparativ dulceața interpretărilor lui Böhm față de cele retoric beethoveniene ale lui Karajan.

Căile de acces spre capodopere sînt, doamne, atît de paradoxale (obstinat labirintice uneori, de o evidență care inhibă pășirea firească în templul intim, prietenos, alteori) încît nu voi ști niciodată dacă descoperirea tîrzie este un privilegiu sau o infirmitate.

Privilegiu sau infirmitate, ce importanță au toate acestea atîta vreme cît modul meu de a mi le *închipui*, aceste capodopere pe care mă strădui să le *întruchipez*, este ireversibil determinat de o tîrzie descoperire a lor.

Nu sînt pe deplin convins că am înțeles mecanica cerească a capodoperelor, riguroasa și inefabila lor necesitate, dar descoperirea lor tîrzie mi-a dat cel puțin sentimentul — utopic poate, revanșa unui timp mai sumbru în care am reușit să supraviețuiesc fără să le cunosc — că pășesc parcă mai ușor într-un spațiu clar, ultim.

Nu spiritul polemic, cum mulți ar crede, a condus spre o anume radicalitate spectacolele mele — cel mai adesea o simplă ignorare a clișeelor interpretative, o indiferență cum nu se poate mai naturală față de tirania lor m-au împins să propun, în stare de deplină ingenuitate,

ipoteze, blasfematorii pentru unii, pentru mine transcrieri cuviincioase ale evidenței.

Radicalitatea ipotezelor mele de spectacol nu e nimic altceva, cel mai adesea (iar în cazul *Flautului*, incontestabil) decît rodul unor întîlniri amînate, al unor descoperiri tîrzii.

E bine, nu e bine, habar nu am, ceea ce știu e că de cîte ori am încercat din precauție, sau din cine știe ce alte pricini mai tulburi, sociale sau personale, să complicitez cît de vag cu clișeele legendare, să reduc, cît de infim, coeficientul de risc, să temperez deci instinctul radicalității, rezultatul bastard m-a sancționat.

«Semnificația acestei prime faze a ceremoniei, despărțirea de mame, e destul de transparentă. E vorba de o ruptură, uneori destul de violentă,

a universului copilăriei — care este deopotrivă universul matern și feminin și starea de iresponsabilitate și de beatitudine, de ignoranță și de asexualitate a copilului.

Emoțiile puternice, teama, spaima provocate cu atîta abilitate de scenariile de groază trebuie considerate ca tot atîtea torturi inițiatice.

Instructorii îi bat fără milă pe novici, iar aceștia nu trebuie să arate nici un semn de durere. Asemenea excese duc uneori la moartea băiatului.

. . . Solidaritate mistică între morți, inițiere și regressus ad uterum. Această solidaritate va ajunge să impună, în anumite culturi, asimilarea morții cu inițierea: cel ce moare e considerat pe cale de-a se supune unei inițieri.

În antagonismul și atracția dintre două tipuri de sacralitate — feminină și masculină —, el descifrează, pe de o parte, o puternică dorință de a aprofunda experiența specifică a propriului său sex, străduindu-se, în același timp, să interzică participarea sexului opus, iar pe de altă parte, o paradoxală dorință de a transcende o situație existențială aparent ireductibilă și de a accede la un mod de a fi « total ».

Jocul de cuvinte dintre « inițiere » (teleîsthai = a fi inițiat) și « moarte » (teleutân = a muri) era destul de popular în limba greacă. « A muri » înseamnă să « fii inițiat », spunea, deja, Platon.

Grație acestei valorizări, moartea și inițierea devin interșanjabile; ceea ce înseamnă, că, de fapt, moartea concretă ajunge să fie asimilată unui rit de trecere, de tip superior. »

(Mircea Eliade — *Inițiere, rituri, societăți secrete*)

« Cei doi micuți, cărora li se spune « Îndrăgostiții », îmbrățișîndu-se tandru, cu chipurile livide de disperare, înaintează spre Timp și îngenunchează la picioarele acestuia.

Primul ccpil

Domnule Timp, lasă-mă să plec împreună cu el ! . . .

Al doilea copil

Domnule Timp, lasă-mă să rămîn cu ea ! . . .

Timpul

Imposibil ! . . . Nu mai avem decît trei sute nouăzeci și patru de secunde . .

Primul copil

Mai bine nu mă nasc ! . . .

Timpul

Nu ai de ales . . .

Al doilea copil, implorînd

Domnule Timp, voi ajunge prea tîrziu ! . . .

Primul copil

Nu voi mai fi acolo cînd ea va coborî ! . . .

Al doilea copil

Nu-l voi mai vedea ! . . .

Primul copil

Vom fi singuri în lume ! . . .

Timpul

Toate astea nu mă privesc . . . Plîngeți-vă Vieții . . . Eu unul unesc, despart, după cum mi s-a poruncit . . .

(Apucînd pe unul din copii.) *Vino ! . . .*

Primul copil, zbătîndu-se

Nu, nu, nu ! . . . Și pe ea !
Al doilea copil, agățîndu-se de veșmintele primului
Lasă-l ! . . . lasă-l ! . . .
Timpul
Hai, zău, doar nu spre moarte mergeți, ci spre viață ! . . .
(Trăgîndu-l pe primul copil) *Vino ! . . .*
Al doilea copil, întinzînd cu disperare brațele către copilul care e smuls.
Un semn ! . . . Doar unul ! . . . Spune-mi cum să te regăsesc ! . . .
Primul copil
Te voi iubi totdeauna ! . . .

Al doilea copil
Voi fi cea mai tristă ! . . . Ai să mă recunoști ! . . .
Cade și rămîne întinsă pe jos. »

(Maurice Maeterlinck)

« *Mai-nainte însă de a veni ceasul nașterii, copilul se puse pe plîns, de n-a putut nici un vraci să-l împace. Atunci împăratul a început să-i făgăduiască toate bunurile din lume, dar nici așa n-a fost cu putință să-l facă să tacă.*

« Taci, fătul meu, că ți-oi da tinerețe fără bătrînețe și viață fără de moarte. Atunci pruncul tăcu și se născu. »

(Fragmente din « Tinerețe fără bătrînețe și viață fără de moarte »)

« Vă anunț că la 27 ianuarie, la ceasurile opt ale serii, soția mea a născut, din fericire, un băiat. Dar a trebuit să i se scoată placenta, fapt care a lăsat-o foarte slăbită. »

(Dintr-o scrisoare adresată de Leopold Mozart unui amic din Augsbourg)

N.A. Deci Mozart se naște învăluit în pînza spongioasă, filtru protector al fragilității sale. Dar « căița », placenta, este și un semn elitar. Semn al protecției și semn al alegerii.

Ce promisiune i-a făcut oare Leopold lui Wolfgang (aceeași, presupun, ca cea pe care i-a făcut-o împăratul lui Făt-Frumos) pentru ca el să accepte încorporarea provizorie în Real?

Oricum, pogorîrea pe pămînt a lui Mozart este o concesie — și Mozart, prin comportamentul său în fața majestăților imperiale ale Europei, ține să o reamintească tot timpul cu precizie și gravitate scrupuloasă. Ploconindu-se într-un gest de simulare pirandelliană în fața fragilei păpuși pudrate Mozart, ca în fața unui liliputan de bîlci, prinții Europei își închipuie că participă la înscenarea unei alegorii de tipul « Le monde à l'envers », că acceptă o suspendare a Realului, o răsturnare provizorie a ierarhiilor în spiritul de *fair play* al carnavalului. Dar gestul lui Mozart, copilul minune, mîngîind condescendent obrazul imperial al Mariei Tereza, restructurează fulgerător ordinea bolnavă a lumii, reabilitează firescul, suspendă carnavalul, inaugurează ierarhia valorilor, singura mea religie.

« Al treilea preot

Dar dacă-l va părăsi curajul și nu va rezista încercării?

Sarastro
Dacă s-a închinat lui Isis și Osiris, el va cunoaște, înaintea noastră, bucurii divine.»

(FLAUTUL FERMECAT — Actul II, scena întîia)

«Dar dacă ei coboară, astfel, în mormînt,
Răsplătește-le curajoasa și plina de virtute încercare:
Dăruiește-le odihna lîngă tine.»

(FLAUTUL FERMECAT — Actul II)

«Dăruiește-le odihna veșnică, Doamne.
Și fă să strălucească pentru ei lumina eternă.»

(RECVIEMUL de Mozart — Primul verset: Requiem aeternam dona eis domine et lux perpetua luceat eis)

«Într-un atare fast sărbătoresc
Curînd întregii lumi vei apărea deplină;
Forțele tale chiar în regat solar domnesc.
Pamina și Tamino-acum suspină;
Suprema fericire a lor zace-n mormînt.»

(Goethe)

«Și cum moartea (privind lucrurile în față) este țelul real al vieții, m-am familiarizat atît de bine, de cîțiva ani încoace, cu această adevărată și perfectă prietenă a omului, încît imaginea ei, pe lîngă că nu mai are nimic înspăimîntător pentru mine, îmi pare, prin multe, foarte liniștitoare și consolatoare. Și-i mulțumesc Domnului că mi-a acordat favoarea de-a folosi prilejul (înțelegeți ce vreau să spun), pentru a învăța să descopăr cheia adevăratei noastre fericiri. Nu mă culc niciodată fără să mă gîndesc că (așa tînăr cum sînt) mîine s-ar putea să nu mai exist. Și totuși, dintre toți oamenii care mă cunosc, nici unul nu ar putea spune că sînt posac sau trist, și eu îi mulțumesc în fiecare zi Creatorului pentru această favoare și o doresc, din adîncul inimii, tuturor oamenilor, semenii mei.»

Fiul dumneavoastră preasupus
W. A. Mozart
(Scrisoare a lui W. A. Mozart către tatăl său)

Acest montaj nădăjduiește ca, pe o cale mediată și nu pe aceea directă a confesiunilor, să înlesnească cititorului o participare mai vie, mai insolită la recompunerea unui spectacol posibil.

Montajul propus nu e defel o șaradă, dimpotrivă, are o elocvență destul de apăsată care risipește orice echivoc în legătură cu opțiunile mele — dar oricît de elementar ar fi un montaj, el păstrează, prin morfologia lui eliptică, o forță stimulatorie, o incitare la cooperare care dinamizează incontestabil gîndirea.

Este evident că selecția textelor e partizană și că ele încearcă să legitimeze fie opacitatea mea în fața caracterului feeric al *Flautului*, fie interesul excepțional pe care-l port eu probelor inițierii; mai mult, este evident că scopul ultim al montajului e acela de «a risca o presupunere» pe care voi clădi apoi tot spectacolul: a identifica Viața cu

Procesul Formativ al Inițierii, Timpul Vieții cu Timpul Torturii Inițiatice, Viață, mărginită la un capăt de refuzul încorporării, la celălalt capăt de un extaz înlăcrămat (*lux perpetua luceat eis*). Viață mărginită de nemărginiri, pod suspendat între nemărginiri, singura cale de acces, singura legătură între nemărginiri.

Apoi, de ce să nu mărturisesc, chipul acesta răsfrînt, ocolit, de a semnala preocupările mele în legătură cu *Flautul* mai e provocat și de altceva: de o sfială care niciodată în viața mea, de cîte ori am tentat să evoc o experiență de spectacol, nu m-a încercat cu o asemenea forță de interdicție, o adevărată, profundă sfială care nu cenzurează, ci pur și simplu aneantizează cuvintele și conferă brusc, tuturor detaliilor de creație (în a căror reconstituire colorată ajunsesem aproape un virtuos) un soi de frivolitate absolut neprevăzută, o frivolitate care mă îngheață.

REPERE CRITICE

Punerea în scenă a *Flautului fermecat* a constituit totdeauna un pariu și, din cîte ne amintim, puține sînt montările care să fi satisfăcut deplin și inima și spiritul. Cu atît mai mult cînd regizorul abordează pentru prima oară teatrul liric și pe Mozart. Nimic surprinzător, așadar, în declarația lui Lucian Pintilie anunțînd că, din diverse motive, spectacolul recent creat la Festivalul de la Aix-en-Provence « nu reprezintă împlinirea concepției pe care și-o imaginase și pe care încercase să o realizeze » (Regizorul s-a referit mai ales la « obstacole tehnice importante, care au suprimat repetițiile »). Dar acest *Flaut* este, tocmai de aceea, mult mai bogat prin ideile și destinul său decît multe altele, și în același timp printr-o calitate muzicală remarcabilă.

Totul e să te obișnuiești cu decorul unic. Peter Brook, care și el proiectează un *Flaut fermecat*, s-ar putea plînge că i-au luat-o alții înainte. Cele trei etaje de galerii construite la Teatrul Arhiepiscopiei sînt tot atît de murdare ca și scena teatrului *Les Bouffes du Nord*, înconjurînd un sol de o netezime îndoielnică pe care poposesc deseori vrăjitoare și *Niebelungen*. Pe scurt, prima impresie e că ai în față un decor din *Carmen*, cu o succesiune de țarcuri pentru tauri — la parter —, dominate de tribune cam părăginite. Îți trebuie destul timp ca să te convingi de virtuțile acestui dispozitiv funcționînd deopotrivă ca teatru elizabethan și ca sală de operă, eventual locuință standard, în mod cert mînăstire în care preoții lui Isis și Osiris (purtînd togă roșie, deloc egipteană) ies mereu din chiliile lor pentru a observa, conduce și îndrepta hîrjoana muritorilor de rînd. Dar și imaginea ordinii cosmice este o suprapunere ierarhică precis alcătuită: la parter, animalele, femeile la primul etaj, iar bărbații (preoții) la etajul al doilea, aproape de cerul ce se va dezvălui în final.

Trei loje princiare luminează, totuși, acest univers, altfel posomorît: în stînga și în dreapta, acelea ale copiilor Tamino și Pamina (care vor alerga, căutîndu-se, de-a lungul etajelor), tinzînd de la naștere unul către celălalt, « *prin acest antagonism și această atracție dintre două tipuri de sacralitate, masculină și feminină* » și care, năzuind să atingă « *un mod de a fi total* », trebuie să treacă prin încercări inițiatice și, poate, prin aceea a morții (Mircea Eliade, citat de Pintilie).

A treia lojă, mai mare, aflată în centrul scenei, este loja ascensorului ce leagă neîncetat etapele, și este totodată regatul lui Sarastro. Cînd acesta apare, orbitor de luminos, cu fruntea nimbată de soare, cu statura impozantă, chipul princiar și vocea răscolitoare de frumusețe și iubire a lui Robert Lloyd, întreaga scenă e transfigurată de verticalitatea glorioasă ce transcende orizontalitatea castelor.

Această prefacere progresivă a decorului, tot mai bine utilizat și populat, în special în ultima scenă a încercărilor, cînd îndrăgostiții se vor regăsi, traduce și integrarea lui Pintilie în universul mozartian. Ar trebui analizate aici toate scenele, adeseori prea puțin convingătoare la început, dar treptat investite deopotrivă cu spiritul inocenței și cu măreție, cu mii de invenții pline de spontaneitate și prospețime. Totuși nu ajungi fără surpriză la concluzia finalului, care-i reunește, în aceeași aură de glorie, pe Sarastro și pe Regina Nopții, în timp ce, brusc, Tamino și Pamina, ajunși la capătul încercărilor, au căpătat chipuri de bătrîni . . . Iată ce ar merita o pregătire sau exegeză specială scenică. Mozart, veritabil inițiat, nu a murit oare cu un chip tînăr? (. . .)

JACQUES LONCHAMPT

« L'esprit d'enfance et la grandeur », *Le Monde*, 20 iulie 1982

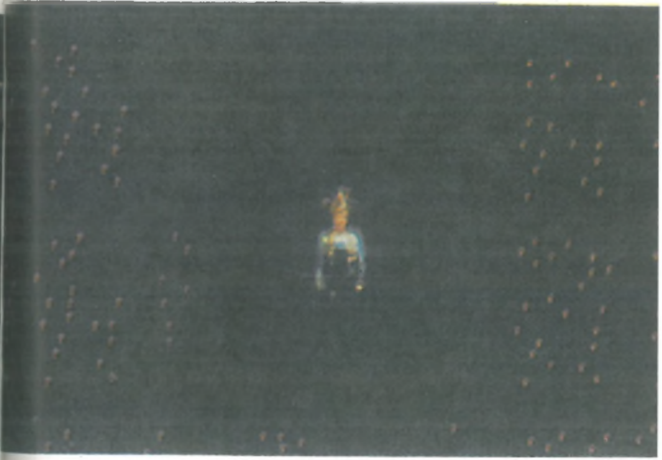
Pentru primul său an în fruntea Festivalului de la Aix-en-Provence, Louis Erlo a ales îndrăzneala, însoțitoarea sa preferată ca inspiratoare. El a încredințat *Flautul fermecat*, opera cea mai periculoasă a lui Mozart, unui regizor el însuși plin de îndrăzneală, Lucian Pintilie, și unei trupe de cîntăreți tineri, puțin cunoscuți și admirabili. Rezultatul marchează o dată în producția lirică a zilelor noastre și aruncă o lumină orbitoare asupra capodoperei.

Fără îndoială nu s-au sfîrșit întrebările cu privire la *Flautul fermecat*, tentativele de a-i smulge secretul cu chei pe cît de diverse, pe atît de inoperante: ca și cînd secretul — ghicit, totuși — ar fi insuportabil. . . Aceste chei au ca nume « puritatea sentimentelor », « inițierea într-o înțelepciune superioară », « curajul încercării », « triumful iubirii ». Dar ele nu deschid decît anticamere. Tradiția scenică perpetuiază de două secole aceste lecturi care, variind mai mult sau mai puțin, tind toate spre același scop: să disimuleze, — să simuleze ignoranța, să refuleze prezența intolerabilă a morții, inspiratoarea unui muzician în agonie, tema centrală și suverană a unei ultime opere.

Dar cum ar putea să « poarte » această operă lecturile amintite care, conținînd o parte de adevăr, evită totuși adevăratul ei subiect? Ea le poartă, într-adevăr, — cu prețul unei aparente absúrdități pe care cei mai abili regizori nu izbutesc s-o micșoreze. Iar noi am recunoscut că acest « argument legat cu ață albă », rod al concepțiilor juxtapuse dacă nu contrarii ale lui Schikaneder și Mozart, și al concesiilor lor mutuale, acest « patchwork » de lucruri frumoase ține laolaltă, grație exclusiv geniului muzical al lui Mozart. Iată prețul plătit pentru ceea ce nu s-a spus.

Între Mozart și amabilul Papageno (se știe că Schikaneder își rezerva acest rol) a existat totuși, tacit, un acord secret, chiar dacă scrîșnit. Ei s-au frecventat destul, s-au aplecat destul asupra aceluiași libret, pentru ca, de la unul la altul, să treacă și să persiste, ocultate, forțele morții care locuiau în muzician. Astfel, *Flautul fermecat*, dincolo de pretențiile la misticism ale textului său, și dincolo de *happy-end*, este și rămîne un ceremonial tragic.

Cine ar fi suportat să-l vadă ca atare? În mod conștient, nici Schikaneder, nici Mozart, fără îndoială; căci lăsînd să se vadă teribilul lor mesaj, ei îi tulbură intenționat aspectul. Nici nenumărații lor spectatori, care s-au înțeles să nu-l înțeleagă. Nici, evident, tradiția scenică, vieneză sau salzburgheză. Și iată că acest tînăr român, Pintilie, îndrăznește să înlăture smalțul aurit pe care Viena l-a așternut mereu asupra tragicului din opere ca și din viață, și cutează să-l privească *în față*.



Într-un « teatru în teatru » sau într-o « arenă în arenă », sală de tip italian, curte de închisoare? — decor admirabil — se desfășoară sub ochii spectatorului drumul de răscruce al unei tinereți promise non-bucuriei (a lui Mozart însuși, care e asasinat? Nu există cuvinte inocente). Ce înseamnă, de fapt, această « înțelepciune », în numele căreia e torturat tot ceea ce e viu? Între Sarastro, zeu fals și tiran al sufletelor, și Regina Nopții, cu nume atît de potrivit (la Pintilie, ei se regăsesc în final, dincolo de manicheismul literal al subiectului, nu ca inamici, ci *complici*), ce sens au aceste « încercări », dacă nu acela de a jalona un ritual al morții abia deghizat? Lui Papageno, castrarea: lacătul pe gură, găselniță « teatrală », accesoriu considerat amuzant, este instrumentul morții cel mai potrivit subiectului, cel mai apropriat pentru a reduce la tăcere pe cel ce farmecă prin cuvînt și prin cîntec. I se va da, să iubească, un mic monstru, și dacă lucrul, odată *acceptat*, se dovedește fermecător, el rămîne totuși fără efect: răul ne-a atins . . . Lui, în fine, i se va da funia ca să se spînzure, pe care Pintilie i-o va întinde prin intermediul *a trei copii !* Sinucidere « ca să rîzi » sau *sinucidere adevărată?* Și găsiți că toate acestea au haz?

Pentru Tamino și Pamina, el consimțind, ea singura revoltîndu-se, se pregătește, după altele multe, supliciul numit « al căzii de baie » (Judith Blegen, se spune, nu l-ar fi suportat, și a renunțat la rol), cel al tăcerii în dragoste, cel, în fine, mai rafinat ca toate în cruzimea lui, al veștii morții celui iubit: « Zum letzten Lebewohl ». . .

Acesta este amabilul divertisment care se joacă în arena teatrului, în temnița care este acest « templu al încercărilor », sub ochiul verde-albăstrui al monștrilor (ale căror capete de coșmar le-a realizat cu măiestrie Valentine Fabre) și privirea impasibilă a torționarilor cu țeasta rasă; unul dintre ei se va așeza liniștit pe un scaun de grădină pentru a se bucura de spectacol. . .

În felul acesta Pintilie, care se pare că știe despre ce vorbește, insinuează încetul cu încetul sensul profund al dramei, deschide încetul cu încetul ochii spectatorilor, pentru a le atrage atenția — cu o măsură, cu o prudență care lasă să fie oricînd posibilă *cealaltă lectură*, a aparențelor ! — asupra unei realități a disperării. În sfîrșit, pentru cei care vor să țină cu orice preț la un « final fericit » securizant și se încăpățînează să nu vadă, regizorul pune capacul la toate: el prezintă cuplul Tamino-Pamina ca pe niște. . . bătrîni. Iată, în momentul apoteozei și al « triumfului iubirii asupra încercărilor », iată-i pe tinerii iubiți din *Flautul fermecat atinși* într-adevăr de privirea morții necontenit aruncată asupra lor.

Această ultimă apariție, această *concluzie* acționează din acel moment, în mod miraculos, retroactiv: ea luminează, nu finalul, ci *opera întreagă*, pentru noi care o vom purta în tăcere pe străzile din Aix. O cheie ne-a fost dată. *Flautul fermecat* e într-adevăr această operă care cîntă tinerețea, noblețea și iubirea: dar ca un *Kindertotenlied*.

Montată astfel în teatrul ei crud, muzica *Flautului fermecat* apare în toată forța ei dramatică, într-un fel de armonie supremă, în care dispar alternanțele ireconciliabile, în care contradictoriul se alină, în care « patchwork »-ul apare ca o tunică a lui Nessus țesută din aur și foc. . . Să nu mai vorbim, decît despre interpretare: Théodor Guschlbauer mai întîi, dirijînd Noua Orchestră Filarmonică de la Radio France, toată numai tandrețe, forță interioară, toată foarte aproape de vechea tradiție a lui Clemens Kraus, a lui Baumgartner: anti-Karajan. Cea a cîntăreților, apoi: Robert Lloyd este un Sarastro unic, a cărui voce, cînd cîntă sau vorbește, posedă cele mai nobile accente, timbrul cel mai cald, stilul cel mai perfect. Joan Rodgers, « dublura » Paminei, pe care abandonul Judithei Blegen a făcut-o să urce pentru prima dată pe scenă, vede în fața ei, la 24 de ani, perspectiva unei strălucite

Intrarea în teatrul Vechiului Palat Arhiepiscopal

MUSIQUE

AIX-EN-PROVENCE PREND LE BON AIR

La création mondiale des *Boréades* de ... une *Flûte enchantée* inoubliable. Avec Lou[is] Erlo, directeur de l'Opéra de Lyon, le festival d'Aix-en-Provence est entre de bonnes mains

Des *Boréades* flamboyantes

C a y est. Enfin. L'auteur, lui-même, mort pendant les répétitions, n'avait jamais vu son ouvrage. L'ultime opéra de Jean-Philippe Rameau vient d'être créé. Deux cent dix-huit ans après. Révélation fulgurante. On ne savait pas; maintenant, on sait: un absolu chef-d'œuvre sommeillait, il est ressuscité. Le pas est franchi. L'étape e[st] décisive. Le temps n'est plus aux obj[ec]tions, aux atermoiements. Finies [les] moues dubitatives. On l'a compris [aux] réactions enthousiastes du [public] aixois: dans tout Français se dis[simule] un Ramiste. Grands admirate[urs du] compositeur de *Dardanus*, le[s ...] gers le voulaient des leurs [...]. [Les *Bo*]*réades* nous l'ont appris, R[ameau est] des nôtres. Désormais, no[us ...] cherons plus ailleurs ce que [...] ici. L'un des musiciens les [plus grands] de toute l'histoire. En [...] Festival d'Aix vient de [...] niers doutes, de réduir[e ...] priori. Rameau repre[nd ...] sommet.

On ne savait pa[s ...] chez Nadia Boul[anger ...] Gardiner — un A[nglais ...] n'y qu'un Anglai[s ...]

La flûte en chantier

Louis Erlo, le nouveau directeur du festival d'A[ix], réussit son entrée grâce à son œuvre féti[che,] « La Flûte enchantée » de Mozart dans [une] scène rêveuse du Roumain Lucian Pintilié. Le hit lyrique de l'été ?

Vous n'y apercevrez pas les symboles habituels — tabliers, compas, etc. — de la franc-maçonnerie, ils seraient superfétatoires puisque les trois étages de galeries suffisent à nous renseigner: ce sont les trois degrés de perfection. Le metteur en scène, Lucian Pintilié, ne va pas tergiverser, c'est dans ce lieu unique et clos que se déroulera la représentation. Quel culot. Quelle réussite.

Rarement mise en scène aura été à ce point loyale envers l'idéal de l'auteur de la *Flûte*. Les exemples foison[nent ...]

Le Turc en Italie part en fumée

C' était une bonne idée de sortir du cadre prestigieux du Théâtre de l'Archevêché et d'aller au cœur de la ville à la rencontre d'un nouveau public. Et puis, la place des Quatre Dauphins ne manque pas de charme. C'en fut une encombrer la [...] l'un dispositif qu'à une po[...]

«La Flûte enchantée»

L'opéra de [Moz]art, réinventé par Pintilié. Une distribution de rêve, une soirée inoubliable

Soirée [...] pour l'ouverture du Festival d'Aix-en-Provence. A[...] sueurs froides dues à l'inévitable incompatibilité d'[...] entre une diva et un metteur en scène trop inventif, la re[présenta]tion de la *Flûte enchantée* s'est déroulée sous le double si[gne d'une] distribution idéale et d'une production passionnante.

De notre envoyé [...]

L A [...] opéras » de Mozart [...] qui sont [...] *enchantée*, peut [...] l'effet [...] plusieurs niveaux: le [...] esthétique, que pr[...] musique et que prolonge [...] voix, et le [...] de l'ex[...] intellectuelle [...] en scène [...] les deux niveaux, de réussir ce tour de force et de parvenir au [...] de l'extase mozarti[enne ...] but que chacun se [...] d'emblée, Louis Er[lo,] directeur du festival, [...] cher pour sa première aixoise.

Fidèle à la tradition d[...] Joan Rodgers ? Erland Hagegaard ? C'est toujours Aix à l'heure des révélations. Le premier est un merveilleux Papageno, timbre cl[air,] geste sûr, sans la moind[re trace] de cabotinage; [...] le coupl[e ...]

[...] même que celui, avec le New Baroque Dance Company au irréprochable. Décidément, [nous] sommes tous des « Boréens ».

Paul Meu[...]

P.S. En 1983, Aix célébrera le [...] de Rameau en montant Hippolyte et Aric[ie ...]

La Flûte enchantée joue Mozart

C ellules d'une prison ? Théâtre en bois de l'époque shakespearienne ? Cour d'un immeuble miteux d'une vague banlieue ? Ruche désertée ? Arènes ? Écuries ? On se pose des questions et pourtant la réponse est claire: c'est un temple maçonnique que représente le formidable décor conçu par I[...] et [...] Sous[...] bauer [...] puissan[...] lents — [...] monique [...] leurs. Une [...] veux dire [...] tienne.

TELERAMA N° 1699 — 4 AOUT 1982

FESTIVALS

« LA FLUTE ENCHANTÉE », A AIX-EN-PROVENCE

L'esprit d'enfance et la grandeur

[illegible]

L'éclosion de Joan Rogers

[illegible]

FESTIVAL D'AIX-EN-PROVENCE

clés pour la Flûte Enchantée

par André [illegible]

P [illegible]

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

cariere: dar diverse « încercări » ar putea s-o aştepte. Erland Hagegard are partea dificilă şi ingrată a tenorului mozartian: dar el dejoacă toate capcanele prin control şi măsură, dacă nu încă prin uşurinţă şi generozitate vocală. În schimb, Stephen Dickson este un Papageno minunat, mai emoţionant, mai *grav* decît altădată Kuntz: *el* a « simţit » punerea în scenă şi a ştiut să-i traducă ambiguităţile. Gruberova, bolnavă, a fost înlocuită de V. Freiberger, solidă în tonalităţile grave, virtuoză — ca de gheaţă — în tonalitatea înaltă a rolului acrobatic al Reginei Nopţii. La acest înalt nivel s-a jucat — spre bucuria, din păcate a numai cîteva mii de spectatori — jocul implacabil al ultimei capodopere a lui Mozart.

ANDRÉ BOUCOUREСHLIEV

« Clés pour la Flûte Enchantée », *Réforme*, 7 august 1982)

Celule de închisoare? Teatru de lemn din epoca shakespeareiană? Curte a unui imobil puchinos dintr-o vagă mahala? Stup părăsit? Arene? Grajduri? [. . .] Regizorul, Lucian Pintilie, nu va şovăi: în acest decor unic şi închis se va desfăşura reprezentaţia. Ce îndrăzneală! Ce reuşită!

Rareori o punere în scenă a fost atît de loială faţă de autorul *Flautului*. Exemplele mişună: de la personajul omniprezent la etajele de sus care figurează « naşul » noului sosit, pînă la măştile pe care le poartă « cei drepţi » pentru a face să se vadă şi mai bine apartenenţa lor la un mod total de a fi. În momentul corului final, prezenţa Reginei Nopţii alături de un Sarastro plin de majestate, simbolizează fraternitatea, recunoaşterea celuilalt, refuzul oricărui manicheism. În ultimul tablou, atunci cînd plouă cu frunze moarte, apar, îmbrăcaţi în vestmintele comunităţii, Tamina şi Pamino metamorfozaţi în bătrîni: ei au atins treapta Cunoaşterii. Materia este depăşită, ei se confundă întru Spirit. Niciodată ritualul iniţiatic propus de Mozart n-a fost atît de bine respectat, luminat. Fără abuz sau compromisuri. Este opera unui mare « profesionist» pusă în serviciul unei partituri pe care a cercetat-o cu dragoste şi cu umilinţă. După *Flautul* lui Pintilie, va fi dificil să se mai accepte din nou jucărioarele pseudo-orientale care ni se servesc de-a lungul anului.

Conform faimoasei tradiţii a Festivalului de la Aix, distribuţia acordă partea leului unor interpreţi necunoscuţi. Nu vorbesc despre Robert Lloyd (un Sarastro grandios), bineînţeles, — dar cine o cunoştea, înainte de spectacol, pe Joan Rogers, proaspătă absolventă a Conservatorului din Manchester, divina Tamina, revelaţia lui Aix 1982? Tînărul american Stephen Dickson, un Papageno rafinat, e de asemenea un necunoscut, cu voce plină şi bogată. Dar toată lumea ar trebui să fie citată, atît de coerentă şi de egală calitativ este întreaga distribuţie. Sub bagheta lui Théodor Guschlbauer — multă seducţie, forţă, dar cîteodată unii timpi foarte lenţi —, Noua Orchestră Filarmonică s-a arătat a fi egală celor mai bune. O mare seară pentru Aix . . . vreau să spun: o mare seară mozartiană.

PAUL MEUNIER

« La Flûte enchantée joue Mozart », *Télérama*, 4 august 1982)

[. . .] **F**armecul acestei seri provine și din faptul că poți regăsi magia originară a teatrului. Aceeași cu a modestei săli de foburg, care era *Theater der Wiener*, unde opera operelor a fost creată în fața unui public foarte popular, la 30 septembrie 1791. Pentru a o realiza, Lucian Pintilie a știut să recurgă la naivitatea cea mai dezarmantă și la măreția cea mai simplă. Cînd, la începutul acțiunii, Tamino e urmărit de un șarpe, acesta devine o imensă caracatiță. De fapt, o simplă pînză umflată cu aer comprimat.

Faimosul flaut și *glockenspiel*-ul lui Papageno, două talismane importante, vor fi oferite celor două personaje chiar de către instrumentiștii din orchestră. Obiecte atît de simple precum o pîine rotundă și o sticlă cu vin dobîndesc o semnificație neașteptată. Ca și hîrdaiele cu apă în care e cufundat capul Paminei.

Această esențializare este și meritul decorurilor și costumelor. Acțiunea se desfășoară într-un spațiu cu posibilități de-a fi utilizat în diverse scopuri. Simultan sală italiană din bîrne, grajd, uter, garaj și manej amintind mult de *Felsenreitschule* din Salzburg. Un ascensor cu deplasare lentă aduce divinitățile, pe cei puri, pe cei drepți, pe cei iluminați și pe discipolii lui Sarastro la nivelul universului prozaic al oamenilor. Dacă ar fi să folosim ca termen de comparație o școală de pictură, i-am putea cita pe suprarealiștii belgieni, de pildă, pe Delvaux. Sau pe Magritte.

Realizarea lui Lucian Pintilie nu poate fi rezumată la exclamațiile de extaz stîrnite de un pitic gimnast, de înghițitorii de flăcări sau de emoționantele *Knaben* cîntate de trei copii provenind din celebrul cor german de la Bad Tölz. Două mari idei se degajă din acest ansamblu ce nu are nimic comun cu preocupările formale care l-au obsedat pe Maurice Béjart cînd s-a ocupat, recent, de *Zauberflöte*.

În primul rînd, există dimensiunea orientală a artei mozartiene. Sarastro ține aici de Zoroastru. Manicheismul creștin se dizolvă atunci cînd, în corul final, Regina Nopții i se alătură. Complementaritate de semne.

A doua idee: orice inițiere e rodul duratei. Nu al clipei. Aceasta explică, în ultimul tablou, frunzele moarte și bătrînețea tinerilor Tamino și Pamina. O imagine prețioasă, cum nu sînt multe . . .

PHILIPPE OLIVIER

« La flûte en chantier », *Libération*, 17 iulie 1982

[. . .] **D**ar meritele noului *Flaut* nu se rezumă la o distribuție prestigioasă. Montat de Lucian Pintilie, înscris într-un formidabil decor vertical — incintă cu mai multe intrînduri și înconjurată de galerii înălțate cu îndrăzneală în spațiul restrîns al teatrului Arhiepiscopiei — spectacolul răspunde unei concepții dramatice absolut coerente, în care acțiunea teatrală este suverană. Personajele mozartiene dobîndesc astfel o nouă viață, mai puternică, mai violentă, mai adevărată. Cît despre itinerarul inițiatic, el este jalonat de simboluri pentru care Pintilie nu ne oferă totdeauna cheia și cărora, în orice caz, le conferă o frumusețe plastică de o forță și un rafinament extraordinare. Ultima viziune, aceea a unui edificiu strălucitor din care își fac apariția un Tamino și o Pamină la o altă vîrstă, rămîne de neuitat . . .

CLAUDE SAMUEL

« La Flûte enchantée », *Le Matin*, 17 iulie 1982)

Aix-en-Provence 1982:
Repetiție la *Flautul fermecat*

[. . .] S-o spunem deschis: cu toată muzica sa, sublimă sau nu, *Flautul fermecat* era, pînă acum, din tot repertoriul, una dintre operele cele mai plicticoase de văzut — și perseverăm în convingerea noastră nestrămutată că operele sînt făcute pentru a fi văzute, nu numai ascultate. Surpriză de prestigiu la Aix: un *Flaut* captivant, mai mult încă, stimulant, aruncînd asupra operei o lumină puternică și neașteptată. Spectacolul ar putea displace: la antipozii climatului de beatitudine puțin cam neroadă și a manicheismului ce dau un aer fad acestei povești misterioase, el este aspru, sumbru, teribil uneori. O imagine ar putea rezuma concepția lui Lucian Pintilie, care abordează opera cu ochiul nou al omului de teatru: la capătul parcursului lor inițiatic, Tamino și Pamina au părul alb. Adevărata inițiere e rodul unei întregi vieți, presupune, poate, chiar moartea; iată ce nu sugerau neapărat grațioasele treceri prin apă și foc la care asistam de obicei. Aici, temnicerii Paminei îi viră acesteia, pînă la sufocare, capul într-un butoi cu apă; Sarastro și oamenii săi cu capetele rase, cu arma la șold, nu sînt cu nimic mai liniștitori. Adio și cu eșafodajul tradițional egiptean cu piramide și cu palmieri: s-a construit un loc unic și sever — un fel de teatru semicircular cu trei etaje prevăzute cu mici loje —, care nu servește numai ca decor static, ci funcționează neîncetat . . .

SYLVIE DE NUSSAC

« Cinq nuits à l'opera », *L'Express*, august 1982

Teatrul de la Vechiul Palat Arhiepiscopal ▶

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

Corectura: LIDA IGIROȘIANU

Tipărit la Întreprinderea Poligrafică « ARTA GRAFICĂ »

PREZENTAREA TEHNICĂ
SANDA GUSTI

Secolul 20

REDACȚIA: CALEA VICTORIEI, 115, TEL. 50.64.35.
ADMINISTRAȚIA: CALEA VICTORIEI, 115, TEL. 50.64.39
BUCUREȘTI

Lei 51

43 804